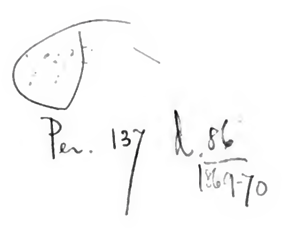
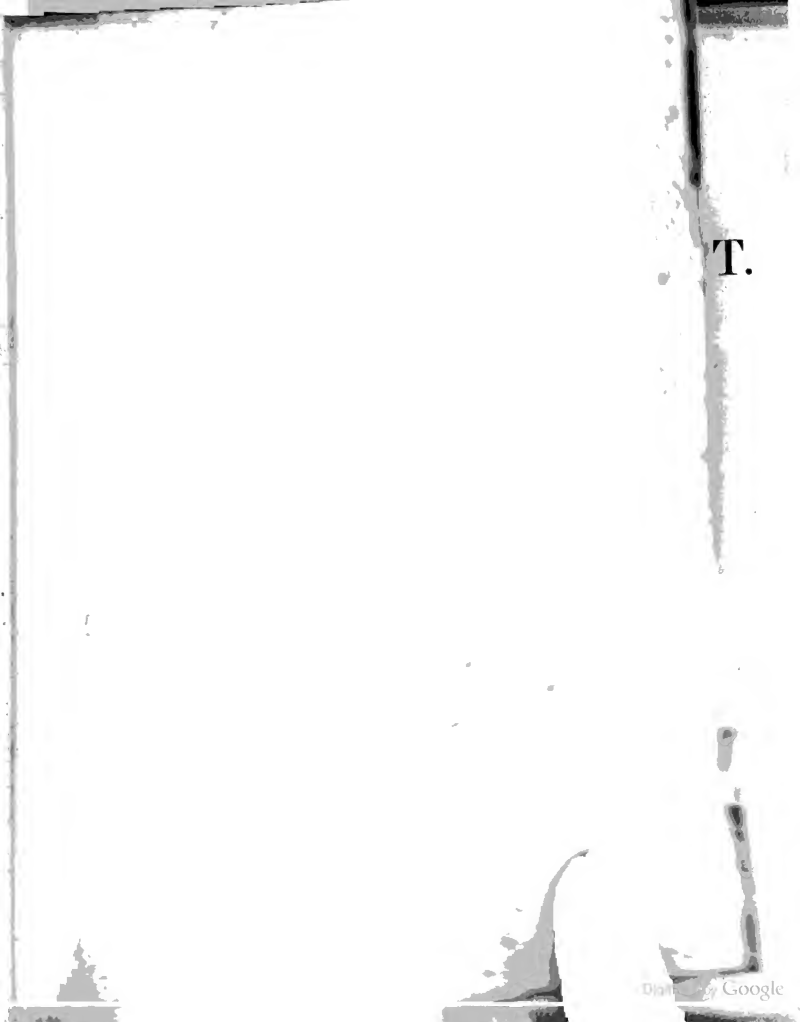

Organ für christliche Kunst,
herausg. von F. Baudri Jahrg


Per. 137 d. 86
1869-70



T.

ORGAN

für

CHRISTLICHE KUNST.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Herausgegeben und redigirt

von

Dr. van Endert

in Köln.

Neunzehnter Jahrgang.

Köln, 1869.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg in Köln.



ORGAN

für

CHRISTLICHE KUNST.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Herausgegeben und redigirt

von

Dr. van Endert

in Köln.

Neunzehnter Jahrgang.

Köln. 1869.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg in Köln.

Inhalt des neunzehnten Jahrganges.

Nr. 5.

Nr. 6.

Nr. 7.

Nr. 8.

Nr. 9.

Nr. 10.

Seite

Nr. 11.

Nr. 12.

Nr. 13.

Nr. 14.

Seite

Nr. 15.

Nr. 16.

Seite

Nr. 23.

Seite

Nr. 24.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 1. — Köln, 1. Januar 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Zum neunzehnten Jahrgange.

Es erheischt ein altes, in Neigung und Gebrauch begründetes Recht, dass bei der Jahreswende der Herausgeber eines periodisch erscheinenden Blattes in gleichsam persönlichem Verkehr und Austausch sich an die geneigten Leser seiner Zeitschrift wende, um die seit langen Jahren bestehende oder frisch geknüpfte Beziehung durch ein Wort der Verständigung und das dadurch gewonnene Bewusstsein von der Einheit des gewollten Zieles zu befestigen.

Besonders in Tagen, wo ein rascher Ideenwechsel, ein starkes Auf- und Niederfluten der Meinungen, Kampf und Streit der Parteien und Schulen das Gebiet der Principien als ein keineswegs in innerer Festigkeit beruhigtes, sondern als ein flottantes und von den Stürmen der in sich selbst gespaltenen Zeitrichtungen umtobtes erscheinen lässt, und wo ein grosser Bruchtheil der Menschheit gar nicht mehr glaubt, dass fester Standpunct, Principienhaftigkeit und treues Festhalten am richtig Erkannten als ein unveräusserlicher Theil eines mannhaften Charakters gelten müsse, mag es der Achtung, welche der Herausgeber vor seinen Freunden hat, doch wohl ganz entsprechen, auf jenes gemeinschaftliche Erbe von Grundsätzen und Anschauungen, von denen der Verkehr zwischen Herausgeber und Leser beständig erfüllt war, mit Nachdruck hinzuweisen und mit dem Versprechen der Fahnentreue auf der Schwelle des neuen Jahres sich zu begrüssen. So nur können wir an unserem schwachen Theile dem grossen Unglücke im Geistes- und Kunstleben der Gegenwart vorbeugen helfen, dass die Worte „Standpunct", „Consequenz", „innere, aus der Sache selbst erwachsene Logik", an einem frühen Morgen, wenn nicht aus dem Reden über Dinge, so doch aus unserem Verfahren mit ihnen gestrichen werden, dass zuletzt alle wirklichen Gegensätze in einem grauen Gemisch geistiger Indifferenz verschwimmen, und alle Spannung sich reibender und entzündender Kräfte in allgemeiner Lethargie erschlafft. Wenigstens kann für denjenigen, welcher mit offenem Blicke die Zeichen der Zeit zu deuten versteht, kein Zweifel mehr sich erheben, dass auf dem grossen Kunstgebiete in vielen Lebens-

kreisen ein mit Formen und Motiven aus allen Zeiten und allen Völkern sich spreizender Kosmopolitismus sich zur Herrschaft aufgerafft, dass ein alle gesunden Elemente in einen grossen Brei auflösender Eklekticismus an den die Kunstwerke Produzirenden und Geniessenden seine entnervende Wirkung erprobt, wodurch doch zuletzt der Geschmack für die Unterscheidung des Hässlichen vom Schönen und das Urtheil über die Leistungen der Kunst sich immer mehr abschwächen muss. Wenn das Organ auf einem speciellen Gebiete jener oben bezeichneten Nivellirungssucht gegenüber, in dem Auf- und Niederfluten der Tageswillkür und der Tagesmode, den archimedischen Punct, das *Δος μοι που στω*, stets festgehalten, in welchem gravitirend es unter den Launen und Strebungen und Versuchen, die der einzelne Tag brachte und der folgende verzehrte, einen ruhigen Bestand gewonnen, dann half ihm dazu das stets gegenwärtig erhaltene Bewusstsein, dass die Kunst nicht sei ein Schaumgebilde, heraufgegohren aus der jeweiligen Zeitlaune oder dem Einzelgehirn, sondern dass sie einen wahrhaft historischen, einen nationalen und ethischen Untergrund haben müsse, dass ihr der Quellpunct im Volke und seiner Kraft nicht fehlen dürfe, und dass die deutsche Volkskraft immer eine christliche gewesen sei. Wohl mag eine Art von Kunst schnitzeln und pinseln und meisseln und bauen für den überreizten, verbildeten, verhätschelten Geschmack Einzelner, denen das Glück Reichthümer genug in den Schooss geworfen, um selbst die kostspieligsten Kunstlaunen zu befriedigen, und mag in solchem Falle Griechenland, oder Italien, oder Frankreich, dazu noch der ferne Orient, eine verschwenderische Fülle von künstlerischen Motiven liefern, aus denen das sogenannte Kunstgebilde „wie ein Ragoût aus Anderer Schmaus“ entsteht, — Etwas das Volk Erweckendes und Nährendes und Läuterndes, in der Tiefe seines Gemüthes Ergreifendes und im Schwunge des Geistes aufwärts Führendes kann dadurch nicht entstehen; es sind Treibhausblüthen am Stamme deutschen Kunstlebens, exotische Gewächse mit fremdem, berauschendem Dufte, — das Alles aber nur im günstigsten Falle, — zuweilen auch nur künstliche Blumen aus Nessel gemacht, denen der Schmelz und Duft durch den auf Entfernung berechneten Effect angelogen ist.

Das Nationale, und zwar das christlich Nationale zu betonen, war seit seiner Gründung die Aufgabe des Organs. Wer den vollständigen Bruch mit den in der Vergangenheit gegebenen historischen Voraussetzungen will, der setzt sich auf seinen Daumen und läugnet es, dass Continuität das Lebensgesetz aller geistigen Entwicklung sei; daraus folgt, dass der historische Faden in der Kunstbildung wieder dort anzuknüpfen ist, wo eine Afterkunst denselben abgerissen hat, allerdings mit Benutzung aller der Mittel, welche Wissenschaft und Technik mittlerweile als werthvollen Beitrag zur Ausführung der unverjährbaren Ideen, die im Volksgeiste ruhen, anzubieten haben. Nur so kann die Kunst aufs Neue Gemeingut des Volkes werden, ja, mehr noch, sein Spiegelbild, in dem es ein Stück seines besten Selbst erkennt, und ein Lehrbuch, in welchem es, dem Blinden gleich, durch das Betasten körperlicher Formen übersinnlichen, feinen Gedankengehalt ergreift.

Aber auch christlich muss die Kunst werden; banal ist die Gegenrede, dass man dann nur Heiligen- und Kirchenbildern das Recht der Existenz vergönne. Man beehrt eine Familie nicht dann mit dem Namen einer christlichen, wenn darin den ganzen lieben Tag gebetet wird, sondern wenn christliche Gesinnung das Fundament ihres Bestehens und christliche Anschauung die geistige Atmosphäre ist, in der sie beinahe unbewusst athmet und lebt. Also keine Absichtlichkeit, keine Ausschliesslichkeit, keine Pruderie ist hier gemeint, wohl aber das aufwärts gerichtete ideale Streben, das nach den höchsten Gütern der Mensch-

heit zielt, das enge verwandt ist mit guter Sitte und Zucht, mit Seelenadel und Charakter-Einheit, mit der Pflege eines zarten Gewissens und der Zuversicht auf des Himmels gnädige Fügung. Eine Kunst für Christen und nicht für Cultur-Affen! Eine Kunst also, nicht dienend einer fleischgeborenen Emancipation, die sich von der Weisheit Gottes nicht mehr will strafen lassen, sondern im Bunde mit christlichem Glauben, welcher durch den ethischen Gehalt, der in ihm beschlossen ist, gesundes Leben und Thun in allen Adern des Volkslebens anregt.

Dies sind Gedanken, in welchen der Unterzeichnete sich mit seinen Lesern eins weiss. In diesem Sinne die Interessen der christlichen und der kirchlichen Kunst auch für die Zukunft zu wahren und besonders alles Profane, Unächte, Ungeziemende vom Heiligthume fern zu halten, dagegen durch den Ueberblick über das, was wahre Kunst schafft und durch Erläuterung der in gelungenen Leistungen verkörperten idealen und technischen Principien das Kunstinteresse fördern und reinigen zu helfen, das wird beim Herausgeber und seinen geschätzten Mitarbeitern auch für die Zukunft Ziel und Zweck ihrer Thätigkeit bleiben.

Köln, den 30. December 1868.

Der Redacteur und Herausgeber:
Dr. van Endert.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

II. Der h. Stephanus, Erzmartyrer.

I. Legende.

Der kurze und einfache Bericht vom h. Stephan, wie er im sechsten und siebenten Capitel der Apostelgeschichte gegeben ist, ist unseren Lesern bekannt. Nur Weniges wurde demselben von der Phantasie oder Verehrung der Gläubigen beigefügt. Er wird als der Erste, welcher sein Blut zum Zeugniss für Christus vergossen, in hohen Ehren gehalten, und als ein Mann voll des Glaubens und der Macht des heiligen Geistes geschildert. Nachdem er noch während des ersten Apostelamtes des h. Petrus und noch vor der Bekehrung des h. Paulus zum Diakon gewählt worden und „grosse Wunder unter dem Volke gethan“, wurde er, auf offenbar falsches Zeugniss hin, angeklagt, Lästerungen gegen den Tempel und gegen das jüdische Gesetz ausgestossen zu haben, und hierauf zum Tode verurtheilt und vom wüthenden Pöbel ausserhalb der Thore der Stadt gesteinigt.

So viel berichtet die h. Schrift vom h. Stephan. Die Legende, welche die Entdeckung seiner Reliquien und ihres Ruheplatzes in der Basilika des h. Laurentius zu Rom erwähnt, lautet wie folgt:

„Vierhundert Jahre nach dem Martyrertode des heil. Stephanus wusste Niemand, was aus seinem Leichname geworden, als Lucian, ein Priester zu Carsagamala in Palästina, in einem Traumgesichte von Gamaliel, dem Gesetzeslehrer, zu dessen Füssen der h. Paulus in der ganzen Gelehrsamkeit des jüdischen Gesetzes unterrichtet worden war, hiervon benachrichtigt wurde. Derselbe offenbarte ihm, dass er den Leichnam des Heiligen nach dessen Tod weggebracht und in seinem eigenen Grabe bestattet und neben ihn auch die Leichname des Nicodemus und anderer Heiligen gelegt habe. Da dieser Traum sich drei Mal wiederholte, ging Lucian mit anderen, welche vom Bischofe beauftragt wurden, hin und gruben mit Hacken und Spaten an dem angezeigten Orte — einem Grabmal in einem Garten — und fanden, was sie für die Ueberreste des h. Stephanus hielten, da deren Heiligkeit sich durch viele Wunder erprobte. Diese Reliquien wurden dann zuerst zu Jerusalem in der Sionskirche beigesetzt und späterhin von dem Kaiser Theodosius dem Jüngeren (II.) nach Konstantinopel und von da vom Papste Pelagius nach Rom gebracht und mit dem heiligen Laurentius in dasselbe Grab gelegt.

Es wird erzählt, dass der h. Laurentius, als man den Sarkophag öffnete, und den Leichnam des h. Stephanus in denselben legte, sich auf einer Seite bewegte und so dem h. Stephan den Ehrenplatz zu seiner Rechten einräumte; — wesshalb das gemeine Volk Roms dem h. Laurentius den Titel: *„il cortese Spagnuolo* (der höfliche Spanier) verlieh“.

II. Kunst.

A. Andachtsbilder.

Auf Andachtsbildern wird der h. Stephan sehr verschieden dargestellt. Gewöhnlich erscheint er als jung, mit mildem und schönem Gesichte, im Gewande eines Diakons und mit der (in der Regel carmesinrothen und reichgestickten) Dalmatika. Diese letztere ist viereckig und an der Brust eng anliegend, hat weite Aermel und schwere goldene Quasten hängen vorn und hinten von den Schultern herab. Als Erzmartyrer trägt er fast immer die Palme. Die Steine, welche sein besonderes Attribut sind, befinden sich entweder in seinen Händen oder auf seinem Gewande, oder auf seinem Haupte und seinen Schultern, oder liegen zu seinen Füssen, oder zuweilen auch auf der h. Schrift, welche er in der Hand hält, um die Art des Todes, den er um des Evangeliums willen erlitten, anzuzeigen und seine Predigten vor seinem Tode anzudeuten. Bei derartigen Figuren muss man, wenn sie nur unvollkommen ausgeführt sind, die drei Kugeln des h. Nikolaus von den drei Steinen des h. Stephan unterscheiden. Wenn die Steine dargestellt sind und es handgreifliche und unzweifelhaft Steine sind, da kann man den h. Stephan nicht wohl mit anderen Heiligen verwechseln; aber sie sind auch oft weggelassen und dann ist der h. Stephan schwer vom h. Vincentius zu unterscheiden, welcher ebenfalls die Palme und das Diakonsgewand hält. In der heiligen Schrift wird das Alter nicht erwähnt, in welchem der h. Stephan stand, als er den Martyrertod erlitt; aber in der italienischen Kunst ist er stets jung und bartlos, vielleicht um auf die Schilderung seines Angesichtes hinzudeuten, als er angeklagt wurde: „Sein Angesicht sah aus, wie das Angesicht eines Engels" — was natürlich auf einen alten oder gebarteten Mann nicht wohl passte; und er hat stets einen sanften Ausdruck, indem er nicht nur als Erzmartyrer, sondern auch, nach Christus, als das Vor- und Urbild der Verzeihung der Unbilden betrachtet wird: „Herr! lege ihnen diese Sünde nicht zur Last!"

Das ist die Auffassung in der italienischen und altdeutschen Kunst; aber in der spanischen erscheint er auch als gebartet und mit den Gesichtszügen eines Mannes in den dreissiger Jahren [1]).

Wir wollen nun einige Beispiele angeben, bei denen St. Stephan als Erzmartyrer oder als Diakon erscheint.

1) Auch auf einer Statue im Dom zu Bamberg (südliches Portal der Ostseite) erscheint der Kopf des heil. Stephan als der eines starken Dreissigers.

Mosaikbild [1]). Er steht als Diakon mit dem heil. Laurentius da; jeder hält ein Rauchfass in der Hand.

Er steht da, seine Palme in der einen, und ein Buch in der anderen haltend; Steine auf seinem Haupte und auf seinen Schultern, wie auf einem Gemälde von Carpaccio [2]).

Auf einem schönen Frescogemälde von Brusasorci stellt er die Unschuldigen Kinder Christo vor. Die Kinder gehen vor ihm her, in ihren Händchen Palmen tragend. Er, mit väterlichem Aussehen, scheint sie Christo, der sich oben in einer Glorie befindet, zu empfehlen [3]).

Francia. St. Stephan, als Martyrer, mit seiner Palme in der einen, und einem Buche, auf dem sich blutgefleckte Steine befinden, in der anderen Hand haltend.

Er steht da, eine Fahne haltend, auf welcher sich ein weisses Lamm und ein rothes Kreuz befinden. Er hat Steine am Kopf. Dieses anonyme sienesische Bild ist vielleicht das einzige, auf dem St. Stephan eine Fahne trägt [4]). Die Maler der sieneser Schule pflegten mannichfaltigen, oft höchst poetischen Launen und Eigenthümlichkeiten zu huldigen, aber man muss sie, bei ihren eigenen Localheiligen ausgenommen, niemals als Autoritäten betrachten.

St. Stephan steht, als Schutzpatron, mit seiner Palme und seinem Buch, auf einem Thron; zwei Engel krönen ihn von oben herab; zu beiden Seiten St. Augustinus und St. Nicolaus — ein sehr schönes Gemälde von Callisto Piazza [5]).

B. Geschichte des Martyriums des h. Stephanus.

Die Geschichte des Martyrerthums des heil. Stephanus ist oft dargestellt worden, und so leicht zu erkennen, dass wir bei demselben nicht länger verweilen, sondern bloss einige merkwürdige Beispiele anführen wollen. Das Motiv selbst variirt selbstverständlich nur wenig; wir haben da den wüthenden Pöbel, das sanfte, wehrlose Opfer, und Saul, der zuschaut und „in den Tod einstimmt"; aber wegen der grossen Anzahl der Figuren sind Arrangement und Auffassung einer grossen Mannigfaltigkeit fähig.

Das älteste Beispiel ist wohl ein altes griechisches Gemälde. St. Stephan ist auf demselben knieend dargestellt; rund herum sieht man rohe Darstellungen von

1) Monreale zu Palermo.
2) In der Brera zu Mailand.
3) Zu Verona in der St. Euphemienkirche.
4) Dasselbe befindet sich in der Galerie zu Florenz.
5) In der Brera zu Mailand.

tere Raum als Taufcapelle diente, zumal der alte Taufstein noch heute an ihrem südlichen Eingange vor der Chormauer der Kirche steht — darüber lassen sich vorläufig nur Vermuthungen anstellen. Allgemein steht nur das fest, dass die unteren Geschosse der älteren Thürme überhaupt sehr sorglich im Baue wie in der liturgischen Bedeutung bedacht worden sind. Wo genauere Nachrichten vorliegen, da erweisen sie ganz deutlich, dass die unteren Räume in den älteren Thürmen Westfalens einem bestimmten Heiligen geweiht waren und entweder als Grabstätten vornehmer und geistlicher Personen dienten oder zugleich mit einem eigenen Altar versehen, oft gar reichlich mit Renten und Grundgütern ausgestattet waren — eine Bedeutung, welche die Thürme im Vorrücken der Zeit immer mehr verloren. Dieser Bedeutung entsprach die Bauart, sie waren so solide und fest construirt, dass hier zu Lande noch heute manche Kirchen der alte romanische Thurm ziert, während das Langhaus längst verschwunden und im Laufe der Zeit gar von einem oder mehreren Neubauten verdrängt ist. In den Thürmen und Krypten scheint es, erprobte man zuerst die Wölbung kirchlicher Räume. Ja, es sind jene romanischen Thürme oft zwei Mal, wie Festungsthürme, gewölbt worden. Und selten begegnet man unter jenen zahlreichen Thürmen einem einzigen, der von jeher gewölblos gewesen wäre. Sehen wir nun auf den Thurmbau zu Albersloh, so steht ausser Zweifel, dass er sich mit seiner soliden Bauweise zugleich einer ausnehmenden liturgischen Bestimmung erfreut hat — aber dann bleibt immerhin der eigenthümliche Standort nicht neben dem Chore, sondern neben dem ersten Gewölbefache der Kirche und die Verbindung mit derselben als eine eigenthümliche Thatsache bestehen, die sich am Ende nur durch besondere locale und traditionelle Verhältnisse motiviren lässt.

Uebrigens hat dieser Thurmbau der Kirche an Raum und innerer Wirkung wenig oder gar nichts genommen. Denn er verkürzt nur das südliche Seitenschiff um ein Joch und schiebt sich, soweit möglich, leicht in den Kirchenraum hinein. Oder anders gefasst, da die Kirche jünger ist, so hat sie sich in dem erwähnten Maasse an den Thurm und die Thurmcapelle angelegt. Die Kirche (vgl. Fig. 2) besteht nämlich aus einem grossen gerade geschlossenen Chor und einem Langhause von drei gleich langen Schiffen, deren Gewölbe dieselbe Kämpferhöhe mit einander gemein haben. Das Mittelschiff hat die doppelte Breite der Seitenschiffe, die Länge zweier und eines halben Gewölbejoches, und da diese in allen drei Schiffen noch quadratisch angeordnet sind, so entsprechen jedem Gewölbe im Hauptschiffe zwei Fächer in den Nebenschiffen je mit einer eigenen Rundsäule als Stütze. Zwei freie starke Pfeilerpaare tragen dagegen die ganze Wölbung des Hauptschiffes, und wechselnd mit den Mittelsäulchen die der Nebenschiffe. Diesen Pfeilern und Rundsäulchen entsprechen als äussere Gewölbestützen in den Nebenschiffen jedes Mal Wandpilaster.

Ueberhaupt hat man in der Wechselwirkung zwischen stützenden und lastenden Bautheilen eine sehr ansprechende Gliederung und Abwechslung zu erzielen gewusst. Nicht bloss, dass für die Gewölbefächer der Nebenschiffe kleine Rundsäulchen, und für die doppelt so grossen Joche des Hauptschiffes starke Pfeiler angeordnet, und beide Stützenarten in der Stärke, Höhe und Grundform lieblich mit einander abwechseln, es treten aus der Wand wie aus den Körpern der Hauptpfeiler grössere oder kleinere Pilaster vor, je nachdem ein breiterer oder schmalerer Gurt des Mittelschiffes oder der Nebenschiffe zu stützen ist. Die Rippen und Gräten ruhen sämmtlich mit den Gurten auf den Kämpfern der Pilaster, nur hat man für die Rippen der Hauptgewölbe östlich nach dem Chore hin, so wie westlich nach dem letzten freien Pfeilerpaare hin Rundsäulchen in die Ecken gelegt, während sie nach dem freien Pfeilerpaare in der Mitte einfach auf den Kämpfer der Pilastervorlagen stehen. Die Wölbungen des Chores zeigen nämlich doppelte, die Wölbungen in den beiden Hauptjochen des Mittelschiffes einfache Kreuzrippen, alle übrigen bloss Kreuzgräten. Eine auffallende Stärke und Breite zeigt das Pfeilerpaar im Westen, wo sich überhaupt eine eigenthümliche Anlage sichtbar macht, die mehr auf einen Thurmbau, als auf die innere Wirkung berechnet zu sein scheint. Das westlichste Gewölbejoch im Hauptschiff hält nur die halbe Länge zu den beiden östlichen Hauptjochen, das westliche Pfeilerpaar, welches dieses halbe Joch trägt, ist stärker und massiger entworfen, die drei Gurten, welche dieses Pfeilerpaar unter sich und mit der westlichen Abschlussmauer verbinden, überbieten an Breite wohl um das Doppelte die übrigen Hauptgurten der Kirche, die Einwölbung dieses Joches hat keine Rippen, sondern nur Gräten, wie sie auch in den Nebenschiffen herrschen. Es ist also eine den östlichen Bautheilen an Schönheit nachstehende, an Kraft und Masse sie weit übertreffende Anlage, die also nicht so sehr auf das Innere, als auf einen Oberbau, auf einen Thurm berechnet war, zumal in der Westmauer noch eine gewölbte Treppe nach oben führt. Der Ausbau des Thurmes ist jedenfalls desshalb unterblieben, weil bei dem Mangel an weiteren Baumitteln der Thurm der Seitencapelle für genügend erachtet werden musste. Im Innern ähnelt diese westliche Anlage am meisten der Ludgerikirche zu Münster, nur dass hier,

an die fünfzig Jahre früher, das halbe Gewölbejoch im Westen mit einem Tonnengewölbe bedeckt und die beiden letzten Fächer der Seitenschiffe auf zwei Westthürme berechnet wurden. In Albersloh ist ferner die Thüröffnung in der Mitte der Westmauer zu einem prachtvollen Portale, wenn man will, zum Thurmportale entwickelt. Zwei andere Eingänge liegen in der nördlichen und südlichen Langwand und öffnen sich, gegenüber, zu der östlichen Hälfte des westlichen Hauptgewölbefaches, also jederseits zu dem mittleren Gewölbejoche der beiden Seitenschiffe. Sämmtliche Gewölbejoche aller drei Schiffe sind oblong in der Längenachse der Kirche und verlassen daher schon deutlich das quadratische Gewölbesystem des strengen Romanismus.

Es klingt nämlich durch dieses ganze Bauwerk im Grundrisse, im Aufrisse, in der Construction wie in den Profilen schon sehr hell die Weise jener Neuerung, welche man mit dem Namen des Uebergangsstiles bezeichnet. Ja, dieser letztere zeigt hier einzelne Gestaltungen, die schon offen dem gothischen Formencanon entlehnt sind.

Am meisten gehorchen noch die nördlichen und die unteren Bautheile der Kirche dem romanischen Stile, die Sockelgesimse zeigen hier noch eine sehr klare, kräftige Gliederung und das Eckblatt. In dem nördlichen Nebenschiffe sind die Schildgurtbogen und die Gliederungen des Portal-Tympanums noch rundbogig gewölbt und die Kämpfergesimse noch romanisirend gegliedert. Das Blattwerk der Capitäle ist sehr reich und mannigfaltig entwickelt. Es liegt entweder trotz der Ueberarbeitung noch flach an, oder es ist knollenförmig umgebogen, oder es zeigt naturalistische Bildung auf starken abstehenden Stielen. Sonst sind alle Bögen, Gurten und Portale der Kirche bereits spitzbogig eingewölbt, selbst die Fenster, welche sonst im Uebergangsstile noch lange den Rundbogen beibehielten. Die meisten Kämpferprofile zeigen, fern von der alten Gliederung, ein von oben nach unten abgerundetes und mit einer schwachen Kehlung unterschnittenes Profil, welches einem gebogenen Vogelschnabel ähnlich sieht. (Fig. 3). Die Ringe, welche die Bogen durchschneiden, platten sich bereits ab. Die Rippen, welche die Gewölbe des Chores und des Mittelschiffes unterziehen, zeigen im Profile einen gekehlten Kern und darunter einen abgeplatteten, zuäusserst etwas spitz ausgezogenen Stab.

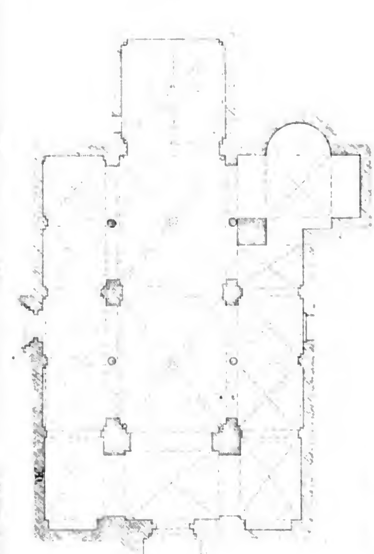
Im Einzelnen hat der Chor die reichste Entwicklung und die meisten Merkmale der neueren Stilweise erfahren. Noch ist er gerade geschlossen, noch zeigen die vier Ecksäulchen, welche das Gewölbe tragen, eine kräftige, dem Romanischen entlehnte Gliederung, aber die Gewölbe sind bereits achtkappig, indem sich durch die Kreuzrippen in der Längen- und Querrichtung wieder zwei Kreuzrippen legen. Das Profil der Rippen neigt, wie wir schon sahen, dem Gothischen zu. Die drei Fenster des Chores bilden ferner lange spitzbogige Schlitze mit abgefassten Ecken. Das östliche Fenster zeigt bereits eine Zweitheilung mittels eines abgeschrägten Mittelpfostens und wird im oberen Spitzbogenfelde von einem Kreise gefüllt, dagegen ist die Laibung hier noch nach romanischer Weise mittels Abstufungen bewirkt. Die übrigen Fenster der Kirche bilden lange, rohe spitzbogige Oeffnungen, welche jedenfalls erst in neuerer Zeit die ursprünglichen Oeffnungen verdrängt haben.

Auch das südliche Portal hat ein Tympanum, das erst in spätgothischer Zeit eingesetzt sein wird. Die Portale im Westen und Norden erfreuen uns dagegen noch mit ihrer ursprünglichen, lehrreichen Gliederung. Das nördliche Portal (Fig. 4) senkt sich mittels vier kräftiger Stufen und drei bis auf die Capitäle jetzt verschwundener Rundsäulen perspectivisch ein, und diese ganze Gliederung schwingt sich wohlerhalten beiderseits über den Kämpfern gen oben bis zu den Scheitelringen im Rundbogen zusammen und umfasst ein Bogenfeld, das in der Tiefe noch eigens eine Kleeblattblende und ein grosses Relief füllen. Die Ecken des Kleeblattbogens und der Stufen sind bereits gekehlt, die Kehlen des Kleeblatts sind mit Knospen, die übrigen mit verschiedenen eckig zugerandeten aufwärtsstrebenden Blättern besetzt, als ob sie mit dem Schwunge des Bogens nach oben zum Scheitelringe strebten. Die Profilirung der Deckplatten zeigt bereits jene uns bekannte Abrundung nach unten, das Blattwerk auf kräftigen Stielen eine scharfe, fest stilisirte Zeichnung. Im Westportal (Fig. 5) haben die neueren Stil-Elemente das Romanische fast gänzlich verdrängt. Auch hier beiderseits eine Laibung von drei Stufen und zwei Rundsäulchen, auch hier setzt sich wie dort das Profil der Deckplatte als Kämpfersims verbindend um die ganze Gliederung fort, aber diese schwingt sich im frühgothischen Spitzbogen bis zu den platten Scheitelringen hinauf, die Kehlen an den Stufen sind tiefer, das Blattwerk erscheint noch knospender, die Ringe platten sich schärfer ab, und die Deckplatten der Kämpfersimse schwingen sich schon geneigter von oben nach unten — als dort. Dieser schlanke Portalbau senkt sich tief ein, da ihn noch ein grosser unprofilirter Spitzbogen umfasst. Ueber ihm öffnet sich hoch in der Westmauer, dem Mittelschiffe zu, ein zweitheiliges kreisbekröntes Spitzbogenfenster, daneben jederseits, den Seitenschiffen zu, ein Rundfenster, eckig profilirt und mit einem Rundstab besetzt. Das Nordportal

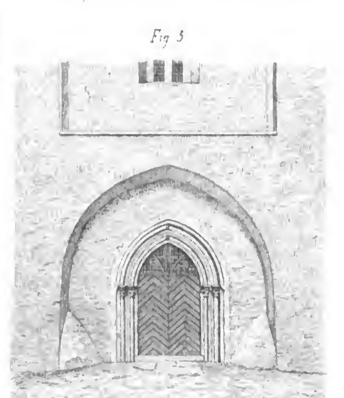
Kirche zu Albersloh in Westphalen.







Grundriss-Skizze. M. 3cc



A. Wallraf. Lith. Cöln

Mauern und Thoren, acht Figuren, welche Steine werfen, und die die Martyrerkrone haltende Hand des Allmächtigen befindet sich über seinem Haupte [1]).

Raphael hat das Sujet classisch behandelt, und man kann dieses Bild als die schönste Darstellung desselben betrachten. Die beiden Aeusserungen des Heiligen: „Herr Jesus, nimm meinen Geist auf" und „Herr, behalte ihnen diese Sünde nicht", sind in seiner knieenden Gestalt in seltener Schönheit und Deutlichkeit ausgesprochen. Die Züge seines edlen Gesichtes drücken zugleich Schmerz, gläubige Hingebung und Vergebung für seine Peiniger aus, auf welche er mit seiner Rechten deutet. Einer derselben steht im Begriff, durch Herabwerfen eines grossen Steines seinen Qualen ein Ende zu machen. In den heftigen Bewegungen der übrigen Steiniger ist die Erbitterung gegen den Heiligen, wie sie in der Bibel geschildert wird, ungemein lebendig wiedergegeben. Ein wahres Meisterstück in der schwierigen Verkürzung ist, auf der einen Seite, der gewaltige Mann, welcher sich Steine vom Boden aufhebt, und vortrefflich das Anfeuern der Steiniger in dem ihre Kleider bewahrenden Paulus, auf der anderen Seite, ausgedrückt.

Cigoli: ein Bild von acht Figuren (im Vatican). St. Stephan, von einem Steine getroffen, fällt rücklings zur Erde. Die Wildheit der Schergen ist schaudererregend; einer derselben tritt ihn mit Füssen; oben sieht man die heil. Dreieinigkeit, und ein Engel steigt mit einer Krone und Palme herab. Dieses Gemälde ist wegen seiner Kraft und seines Pathos bewunderungswürdig; aber es ist eher eine Ermordung, denn ein Martyrium.

Auf dem Gemälde Domenichinos' in der englischen Nationalgalerie ist das Sujet sehr dramatisch behandelt.

Von Lebrun befindet sich ein ausgezeichnetes, das Martyrium des h. Stephanus darstellendes Gemälde im Louvre zu Paris. Der Heilige, auf dem Boden liegend, und sein Angesicht mit einem Ausdruck milden und vertrauensvollen Glaubens gen Himmel gewendet, hat gerade die tödliche Wunde erhalten. Die Schergen haben aufgehört zu werfen, und schauen, gleichsam in Erwartung dastehend, zu. Dies ist ohne Zweifel das schönste Gemälde, welches Lebrun gemalt hat. Das Kräftige und Rührende der Auffassung und die Abwesenheit alles Gezwungenen und Theatralischen sind dem Grundcharakter seiner übrigen Werke so wenig ähnlich, dass man fast glauben möchte, dieses Gemälde sei nicht von ihm. (Forts. folgt.)

1) Stich im D'Agincourt. Bl 34.

Die Pfarrkirche zu Albersloh in Westfalen.

Von Dr. J. B. Nordhoff.

(Nebst artistischer Beilage.)

Staunenswerth ist die Kunstthätigkeit Westfalens und insbesondere des Münsterlandes im XIII. Jahrhundert. Die Territorien hatten eben Reichsunmittelbarkeit erlangt; jedes Ländchen strebte, unter seinem Landesherrn es dem anderen zuvorzuthun. Es erhoben sich zahlreiche Burgen, es entstanden jetzt gerade die meisten Landstädte, gleichfalls als sichere Landesfesten. In den Mauern der Festen, wo ein Feind die Werke des Friedens nicht so schnell zu stören drohte, da fanden die Wissenschaften und Künste eine sichere, erfreuliche Heimath. Die Künste wurden fleissig geübt und vor Allen die kirchlichen. Unter denselben erstieg nun die Baukunst in den herrlichsten, stattlichsten Bauten eine vorher so ungeahnte Höhe, dass selbst die kleinsten Dorfkirchen aufs sorglichste bedacht wurden; denn wie sehr auch die Leute in den neuen Verhältnissen ihr Streben auf Gewerbethätigkeit und Handel, kurz auf die Güter irdischer Wohlfahrt richteten, wie verschieden auch die Grade ihrer bürgerlichen Stellung waren, indem vom freien Manne und dem höchsten Ministerialen des Landesherrn sich die verschiedensten Grade der Hörigkeit bis zur Leibeigenschaft abstuften, wie viele feindliche Gegensätze auch damit in die bürgerliche Gesellschaft eintraten — in Einem war die ganze Welt einig, nämlich im lebendigen Glauben. Und in dieser Einigkeit schuf man, begeistert von den Grundsätzen des Glaubens und der Gottesverehrung, gerade jene Gotteshäuser, die noch heute unsere Bewunderung erwecken.

Gerade dieser inneren Triebkraft der Zeit und der Kirche ist es zuzuschreiben, dass eben jetzt mit dem Eingange des XIII. Jahrhunderts der Formencanon der romanischen Architektur verlassen und ein neuer, wenn auch nicht gleichzeitig, doch gemeinsam erstrebt wurde [1]). Dieses Streben führte zu dem sogenannten Uebergangsstile, d. h. zu einem Experimentiren im Grundrisse und Aufrisse, im Ornament und im Profile, bis endlich das gothische Princip wieder feste Formen und ein geregeltes System an dessen Stelle setzte.

Hier kam man von selbst zu solchen Versuchen, dort erfolgten sie im Anschluss an die gemachten — überall aber ging man auf etwas Neues aus und fand es im constructiven Gebrauch des Spitzbogens.

Westfalen blieb nicht zurück. Auch hier regten sich überall, namentlich im Westen, die werkthätigen Hände

1) Vgl. Friedr. Schmidt im Organ XVII, 198.

— aber nicht zufrieden, einfach den Uebergangsformen zu huldigen, erzielte es in demselben ein neues System, das System der Hallenkirchen. Lübke, von dem der jetzt allgemein angenommene Name herrührt, entwickelte in seinem Buche „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen“, das System schon an mehreren der Uebergangszeit angehörenden Bauwerken und verlegt dabei die wahre Heimath dieser Entwicklung ins Münsterland, welches ihm die interessantesten Monumente geliefert hat. Seitdem hält man die Reihe von erhaltenen Bauwerken, welche dem Uebergangsstile angehören und zugleich das Hallensystem anstreben oder ausgebildet haben, so ziemlich für geschlossen. — Mit Unrecht. Denn wie die nördlichen Gegenden Westfalens, insbesondere die ehemaligen Gränzländer Osnabrücks, noch mehrere Uebergangs- und frühgothische Kirchengebäude zieren, welche seither völlig unbekannt geblieben sind, so hat man in der Umgegend von Münster einzelne Bauwerke bisher völlig übersehen, welche den Kirchen zu Legden, Billerbeck und der Servatiikirche zu Münster stilistisch und systematisch verwandt sind und je in ihrer Weise besondere Eigenthümlichkeiten zeigen — kurz sich als interessante Glieder in die Reihe der in Rede stehenden Kirchen einordnen.

I. Die Kirche.

Solch ein Monument ist auch die Kirche zu Albersloh, etwa zwei Meilen östlich von Münster.

Während der Hauptbau einer und derselben Bauzeit angehört, steht auf der östlichen Ecke des südlichen Seitenschiffes ein älterer Thurm, den wir zunächst betrachten wollen. Sein unteres quadratisches Geschoss ist wie eine Capelle behandelt und östlich mit einer halbrunden Apsis geschlossen, welche eine halbe Kuppel überwölbt. An der Südseite und an der halben Ostseite begränzt sie die Aussenmauer, mit der anderen Hälfte der Ostseite öffnet sie sich zum Seitenschiff, mit der Nordseite zum ersten Joch des Hauptschiffes. Es fällt also ihre Längenaxe genau in die südliche Aussenmauer der Kirche. Die beiden Bögen, welche die Perspective in die Kirche vermitteln, stossen an der südöstlichen Ecke auf einen vierseitigen Pfeiler zusammen. Pfeiler, Bogen und Aussenmauern sind sehr massig und stark entworfen; denn sie bilden zugleich die Grundmauern eines Thurmes. Auch die Südmauer ist, wie so häufig die unteren Mauern romanischer Thürme, mittelst eines starken Substructionbogens erleichtert und damit im Innern der Raum einer eben so breiten Wandnische erzielt. Die Fenster der Füllmauer sind spätgothisch, die der Apsis dagegen, zu drei nebeneinander geordnet, zeigen noch die ursprünglichen kleinen Oeffnungen mit halbkreisförmiger Ueberwölbung, obwohl zwei vermauert sind. Den ganzen Raum deckt ein Kreuzgewölbe mit Gräten, welches sich ohne weitere Unterlage zwischen das Mauerwerk spannt. Ueberhaupt geht die Architektur nicht über das Bedürfnissartige hinaus, nur ein Kämpfer an dem vierseitigen Eckpfeiler zeigt eine schlanke Gliederung, welche aus einem oben und unten von zwei Plättchen eingefassten Karniess und der Deckplatte besteht. (Fig. 1.)

Der Thurm geht oben in ein Achteck über, dessen Schallöffnungen Mittelsäulchen mit Doppelbogen zieren. Die stark verjüngten Mittelsäulchen haben Würfelcapitäle, attische Basen und an deren stark ausladendem untern Pfühle ein zapfenähnliches Eckblatt. Mit geringer Ausnahme sind die Schallöffnungen im Innern später sämmtlich vermauert. Bis hieher scheint der Thurm einer Bauzeit zu entstammen und, mit anderen datirten Werken verglichen, dürfte er noch der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehören. Das letzte Geschoss baut sich über einem besonderen Gesimse weiter und zeigt bereits im spitzbogigen Dreiblatt gewölbte Schallöffnungen, was trotz der Würfelcapitäle über den Theilungssäulchen auf das XIII. Jahrhundert hinweist. Da der pyramidale Halm verhältnissmässig zu hoch empor und unten zu weit über das Abschlussgesimse hinabsteigt, also nicht im einheitlichen Gedanken des Thurmbaues entstanden ist, so möchte er einer viel späteren, vielleicht schon der neueren Zeit angehören.

Es dürfte schwer halten, ohne Weiteres die liturgische Bestimmung dieses Bauwerkes festzustellen. In jedem Falle bleibt zu berücksichtigen, dass das Ganze ein Bauwerk und mit Bezug der einzelnen Theile auf einander geschaffen ist. Wäre die untere Capelle für sich erbaut und der thurmförmige Aufbau später hinzugekommen, so begriffe man nicht, wesshalb ihr Mauerwerk und der Eckpfeiler so massig und solide angelegt wären. Der ganze Unterbau ist offenbar auf den thurmartigen Oberbau berechnet, und eben so deutlich als ein besonderer Cultusraum entworfen. Oder warum die halbkreisförmige Apsis? Es muss ferner festgehalten werden, dass die Bögen zur Kirche hin vermuthlich von jeher geöffnet waren, da Durchbrechungen den Oberbau zu leicht erschüttert hätten. Der starke Eckpfeiler konnte gewiss nicht eigens substruirt werden. Das alles deutet darauf hin, dass der Thurm von jeher neben der Kirche als solcher bestanden und seine untere Capelle mit dem Innern der Kirche communicirte. Es kommt nur auf die Zweckbestimmung an. Ob die Capelle einem bestimmten Heiligen geweiht, oder dem Andenken eines besonderen Ereignisses gewidmet war, oder der ganze Bau auf besonderen traditionellen Gründen beruhte, oder ob der un-

umfasst ein viereckiger, an den Einfassungen elegant gegliederter Rahmen, die Fenster sind sämmtlich durch eine spätere Erweiterung verunstaltet; die später im Norden und Westen angesetzten Strebepfeiler sind gleichfalls sehr plump ausgefallen, der Boden ist äusserlich wie innerlich entweder in Folge von Beerdigungen oder absichtlicher Anhöhung, die in den letzten Jahrhunderten sehr beliebt ward, so angewachsen, dass die Basamente fast verdeckt sind. Eben so verdeckt ein Bewurf den Mauerverband und die Steinlagerung, während im Innern doch noch das Sandsteinquaderwerk durch die Tünche hervorsieht. So bietet gerade das Aeussere der Kirche wenig Erfreuliches, und man kann nur wünschen, dass eine baldige, aber vorsichtige Restauration im Geiste des Baues dem Innern seine alte Herrlichkeit und dem Aeussern seinen klaren Aufbau wiedergebe. Noch ein wichtiges äusseres Glied haben wir zu berücksichtigen: das Abschlussgesimse. Der Theil desselben, welcher vormals sich um den östlichen Giebel zog, ist abgebrochen, um geeignete Werkstücke zum Bau einer Thurmtreppe zu liefern; an den Langwänden ist es mehrentheils erhalten und zeigt die altromanischen kräftig entwickelten Glieder eines Wulstes, einer Kehle und einer Deckplatte. Dass nun ein gleichmässiges Gesimse, mögen die einzelnen Bautheile noch so verschieden an Gestalt sein und auf noch so grosse Altersverschiedenheit weisen, abschliesst, das dürfte dafür sprechen, dass der ganze Bau gleichzeitig entstanden sei, und die Verschiedenartigkeit der unteren und nördlichen zu den übrigen Theilen bloss in einer Anhänglichkeit an den romanischen Stil, die Verschiedenartigkeit überhaupt in der Bevorzugung einzelner Räume und in dem Experimentiren und Schwanken des Uebergangsstiles beruhen.

Nur das zeigen die entwickelten Formen und die ganze Anlage, dass dieser Bau fast an der Gränze des Uebergangsstiles und der Gothik, dass er überhaupt unter den Bauwerken seines Gleichen an Alter der jüngste sein dürfte.

Vergleichen wir nun den Bau mit anderen Kirchen der Uebergangsperiode, so haftet der Grundriss nur noch zum Theil an dem romanischen Baucanon. Der gerade Chorschluss beherrscht fast alle Uebergangsbauten und will in Westfalen selbst zu den Merkmalen der frühgothischen Kunst zählen, da er Kirchen, wie der Pfarrkirche zu Stromberg, Holtwick und zu Altlünen, und sogar spätgothischen Kirchen, wie jenen zu Beckum, Olfen (Sehe im Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine 1855, S. 26) und Ahaus eigenthümlich, und selbst dem um 1527 erbauten Chor der Kirche zu Hövel verblieben ist. Was die Raumdisposition betrifft, so ist ein Kreuzschiff, das zu Langenhorst, in der Ludgerikirche zu Münster und an der Jacobikirche zu Coesfeld noch völlig entwickelt war, hier gänzlich verlassen, eben so wie bei den Kirchen zu Billerbeck, Osterwick, Legden und der Servatiikirche zu Münster. Die Maasse der Gewölbejoche entsprechen nicht mehr einem Quadrate, sondern die letzteren sind bereits in die Länge gezogen, und — was sehr wichtig ist für die Zeitstellung — die Fenster erscheinen, so weit sie erhalten sind, schon als spitzbogige Schlitze — die bei den meisten Uebergangsbauten doch noch dem Rundbogen gehorchten, selbst wenn die Gurten ihn schon verlassen hatten. Die romanischen Gesimsbildungen treten gegen neuere Formationen in den Hintergrund, desgleichen die wenigen rundbogigen Theile gegenüber den spitzbogigen, der Romanismus herrscht nur noch in dem Fusse und den Anfängen, der entschiedenste Uebergangsstil in den Gliedern und im Haupte des Baues.

Die Seitenschiffe sind, so gut man konnte, mit dem Mittelschiff zu gleicher Höhe emporgeführt; — es ist also eine Hallenkirche im engsten Sinne des Wortes. Und nur noch Eins fehlt ihr: die Gleichförmigkeit der Stützen in der Masse und die Gleichförmigkeit der Gewölbe in der Anzahl, oder mit anderen Worten, wenn die Mittelsäulchen mit den Hauptstützen auf gleiche Stärke gebracht und wie jene in der Querrichtung verbunden, also die Gewölbejoche im Hauptschiffe zweitheilig und gleichzählig mit denen der Nebenschiffe gemacht wären, so entspräche der Bau den hauptsächlicheren Anforderungen einer gothischen Hallenkirche. Welcher Zeit gehört dies Werk also an? Eine Datirung ist leider in der westfälischen Baugeschichte nirgend schwerer zu geben, als bei den Uebergangsbauten; denn eine urkundliche oder quellenmässige Zeitangabe trifft kaum bei einem Bauwerke zu. Und selbst wenn es der Fall wäre, so würde dieselbe auf verwandte Monumente nur höchst vorsichtig anzuwenden sein, eben weil die Formen dieser Zeit so wandelbar und unsicher sind. Aber gerade darum würde sie im besonderen Falle dennoch sehr willkommen sein und ihr vorsichtiger Gebrauch sichere Analogieen für verwandte Monumente bieten. Unter den westfälischen Kirchen ist hier gerade die Stiftskirche zu Obermarsberg von der höchsten Bedeutung. Mehrere Fensterformen und Gliederungen ähneln nämlich (vgl. Lübke a. a. O. Seite 179) den entsprechenden Theilen der Kirche zu Albersloh, und gehören einem Anbau der Uebergangszeit an, welcher inschriftlich nach einem Brande des Jahres 1230, in drei Jahren also, 1233 vollendet war (Becker im deutschen Kunstblatt 1855, S. 141). Dürfte hiernach schon auch der Bau der Kirche zu Albersloh ungefähr in diese

Zeit fallen, so kommt noch ein urkundlich beglaubigtes Ereigniss hinzu, welches einem Neubau zu derselben Zeit förderlich gewesen sein dürfte. Um die Einkünfte der Domcantorie zu Münster zu verbessern, einverleibte ihr nämlich der Bischof die Kirche zu Albersloh, und Papst Gregor bestätigte diese Einverleibung unterm 2. April 1230. (Westf. Urkundenbuch III. 270). Hiernach dürfte also der Neubau in die dreissiger Jahre des XIII. Jahrhunderts fallen — eine Annahme, der auch die Stilkunde nicht widersprechen wird.

(Schluss folgt.)

Die Traghimmel

(umbellae portatiles).

Von Dr. Franz Bock.

(Fortsetzung.)

Während man in Rom und in italienischen Kirchen die mittelalterliche praktische Form des tragbaren Baldachins auch in den letzten Jahrhunderten im Grossen und Ganzen beibehielt, richtete sich am Rheine das Hauptstreben dahin, denselben mit einer kolossalen Ueberwölbung zu versehen, die auf vier schweren Tragstangen ruhte; die stofflichen Behänge und Ueberspannung dagegen wurden so ziemlich als Nebensache betrachtet. Ja, in den letzten Jahrzehnten kam man leider auf den unglücklichen Gedanken, die Bedachung der Himmel aus Zink oder lackirtem Blech zu gestalten und dieselbe ausserdem so nach oben aufzuschweifen, dass eine kleine Vierung entstand, auf welcher das Gotteslamm, das Symbol der hh. Eucharistie, in reich vergoldeter Holzsculptur angebracht wurde. Um nun diese pagodenförmigen Kolosse recht brillant zu machen, überstrich man dieselben nicht selten mit weissem oder rothem Firnisslack und befestigte zwischen den ebenfalls lackirten Tragstangen leichte Draperieen von Schweizertaffet, die nach unten rund ausgezahnt und mit halb echten Goldfransen und Quasten garnirt waren. So trifft man heute in vielen deutschen Diöcesen Traghimmel an, die in ihrer kläglichen und unbeholfenen Form mit den mittelalterlichen Baldachinen, deren vier Stangen sich zusammenlegen und dessen stofflicher Behang zusammengefaltet werden konnte, gar nichts mehr gemein haben. Dazu kommt noch, dass diese schwerfälligen Himmel mit fester Decke im Laufe des Jahres unten in der Kirche stehen oder hängen und dort Staub und Schmutz auffangen.

Bei dem Wiederaufleben der kirchlichen Kunst in den letzten Jahrzehnten wurde in Folge der Studien über kirchliche Paramentik auch das Bedürfniss empfunden, unsere heutigen schwerfälligen Baldachine, die in der Regel eine gar zu starke Zumuthung an die physische Kraft der Träger sind, wieder auf die ursprüngliche zweckmässige Form zurückzuführen. Dass man bei diesen Versuchen nicht immer glücklich gewesen ist, beweisen jene beiden Traghimmel, die in jüngsten Tagen mit Aufwand grosser Mittel für die Pfarre zum heil. Michael und zum heil. Foilan in Aachen angefertigt worden sind. Diese Kolosse von vergoldetem Holz, im gothisirenden Stile ausgeführt, zeigen klar, dass es dem Deutschen noch immer nicht gelingen will, mit den schwerfälligen Formen und der schnörkelhaften Ornamentation des Zopf- und Rococo-Geschmacks, woran er seit mehreren Jahrhunderten gewöhnt worden ist, vollständig zu brechen. Indessen hatten wir andererseits auch Gelegenheit, in jüngster Zeit mehrere Tragbaldachine zu sehen, die, nach älteren Himmeln angefertigt, sich den mittelalterlichen in Bezug auf leichte Tragfähigkeit und decorative Einrichtung bedeutend näherten. Ganz besonders heben wir jenen prachtvollen Baldachin hervor, der vor wenigen Jahren für die Pfarrkirche von Gross-St. Martin zu Köln in romanischem Stil, der Bauform der Kirche, nach einem Entwurfe des Architekten Wiethase angefertigt worden ist und welcher hinsichtlich seiner Gesammt-Anlage und Detail-Ausführung unstreitig als ein vollendetes Muster betrachtet werden kann, wie diese Traghimmel, im Hinblick auf mittelalterliche Vorbilder, am zweckmässigsten herzustellen sind. Auch die Pfarrkirche von Eilendorf bei Aachen verdankt dem thätigen Streben des leider zu früh verstorbenen Pfarrers Janssen die Beschaffung eines neuen Himmelsgezeltes, dessen Anlage und formschöne Einzelheiten mit dem leichten tragbaren *dais* des Mittelalters in Concurrenz treten können.

Im Anschluss an die Besprechung des Processionshimmels sei hier noch kurz auf jenes *umbraculum* hingewiesen, welches in römischen und überhaupt in italienischen Kirchen häufig über dem Priester gehalten wird, wenn er das *viaticum* zu den Kranken hinträgt. Bereits in den letzten Zeiten des Mittelalters kam dieser kleine Tragbaldachin in Gebrauch, und hatte, wie auch heute noch, entweder eine viereckige, oder, was aber seltener vorkam, runde Form; im letzteren Falle spitzte er sich dann ganz in Weise des Altarbaldachins nach oben kegelförmig zu, so dass er einem Zeltdache glich. Es ruhte dieser Baldachin gewöhnlich auf zwei Stangen, welche nach oben gabelförmig in je zwei Spitzen ausliefen, so dass bei den viereckigen *umbellae*, obwohl sie ganz so wie die Processionshimmel gestaltet waren, doch nur zwei Chorknaben als Träger nöthig waren. Was endlich die Ausstattung dieser kleinen Traghimmel an-

belangt, so wird sie wohl eine ähnliche wie bei den Frohnleichnams-Baldachinen gewesen sein; authentische Angaben aber können wir hierüber nicht geben, da sich unseres Wissens keine dieser leichten *umbella* aus dem Mittelalter erhalten haben. Aus diesen Tragbaldachinen, die ausserhalb der Zeit ihres Gebrauches häufig über den Nebenaltären befestigt wurden, haben sich auch jene *umbracula* entwickelt, die heute bei den römischen Cardinälen in Form von grossen Regenschirmen in Gebrauch sind und im Falle eines eintretenden Regens von den begleitenden Dienern über dem Haupte derselben gehalten werden. Dieselben sind meistens aus schwerem, rothem Leinenzeug angefertigt und befinden sich bei den Ausfahrten der römischen Eminenzen auf der Decke des Wagens.

Eine ähnliche *umbella* endlich wird nach römischem Ritus bei Processionen von einem Kleriker über das Haupt des Bischofs gehalten, um denselben sowohl bei brennender Sonnenhitze, wie auch bei eintretendem Regen zu schützen.

Die Wandteppiche des Chores,

(pallia dorsalia chori).

Zu den Teppichen zur Ausschmückung der Kirchen im Mittelalter, welche in Stiftern und Kathedralen in überaus grosser Anzahl sich vorfanden, gehörten nicht nur, wie heute, die Fussteppiche zur Bedeckung des Chor-Estrichs und der Altarstufen, sondern auch jene kostbaren Wandtapeten, welche an Festtagen die Dorsalwände des Chores, so wie die Flachwände und Säulen des Langschiffes in bunter Abwechslung verzierten. Beginnen wir mit den Dorsalbekleidungen der Chorwände, welche meistens dort angebracht waren, wo sich die Sitze der Geistlichkeit befanden, und, weil sie also im Rücken des psalmodirenden Clerus aufgehängt waren, *pallia dorsalia* oder bloss *dorsalia* genannt wurden. In vielen Kirchen waren die Wände des Chores[1]) mit Temperabildern verziert, wie sich solche noch in äusserst werthvollen Ueberresten im Kölner Dom, in der ehemaligen Abtei zu Gladbach und in der Bartholomäuskirche zu Frankfurt erhalten haben. Diese vielfarbigen Malereien reichten an gewöhnlichen Tagen zur Ausschmückung des Chores hin; wenn jedoch an Festtagen die *mensa* des Altares und die Chorschranken um denselben mit reichen schweren Teppichen behangen wurden, glaubte man eine gleiche Ausschmückung auch an den Wänden des Chores und namentlich hinter dem Gestühl des Clerus anbringen zu müssen. Weil diese Dorsalbekleidungen den Blicken der im Chore befindlichen Geistlichkeit näher gerückt waren, so wurden sie nicht selten durch die Kunst des Webers und des Stickers auf das reichste ausgestattet und verziert. In reicheren Kathedralkirchen wurden häufig schwere Seidenstoffe zu diesem Zwecke ausgewählt und mit kunstvoll gestickten Scenerieen ausgeschmückt. Diese reiche Ausstattung ist auch Ursache, dass dieselben in den mittelalterlichen Inventaren stets eine Stelle fanden und genau beschrieben wurden. Bevor hier auf die heute noch erhaltenen Dorsalbekleidungen aus den Tagen des Mittelalters aufmerksam gemacht wird, dürfte es hier am Orte sein, in den betreffenden Inventaren und sonstigen liturgischen Schriften Umschau zu halten, wie die Wandteppiche des Chores in der romanischen und gothischen Kunstepoche in Material und Verzierung beschaffen waren.

(Fortsetzung folgt.)

1) Es sei hier bemerkt, dass bei solchen Kirchen, wo Nebenschiffe als fortlaufender Capellenkranz um den engeren Chor herumgeführt waren, nur von den inneren Chorwänden die Rede ist.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Danzig. Der den Lesern des „Organs“ durch grössere und kleinere kunsthistorische Beiträge zu unserem Blatte seit mehreren Jahren rühmlichst bekannte Architekt Robert Bergau ist als Professor an die Kunstschule zu Nürnberg berufen worden, wozu wir diesem Institute nur Glück wünschen können. Eine gründliche Gelehrsamkeit, beruhend auf dem Bestreben, das Ganze in allen seinen Einzelheiten zu erfassen, zeichnet ihn aus, dabei ein technisch-praktischer Sinn, der nicht am mumienhaften, unfruchtbaren Wissen klebt, sondern jede Erkenntniss dem Kunstleben der Gegenwart dienstbar zu machen bestrebt ist. Und das sind die besten Professoren für die Kunst, wie sie uns heute noth thun. Männer, nicht angekränkelt von philologischer Studienblässe und für die Antike einseitig eingenommen, sondern mit ihrem Blick gerichtet auf jenen neu zu erstrebenden, verloren gegangenen Nexus zwischen unserer Kunstpraxis und den Bildungen der deutschen Vorzeit.

Danzig. In Nr. 2 des „Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit“ von 1868 habe ich auf den grossen Reichthum an mittelalterlichen Kirchengewändern aller Art der hiesigen Marienkirche aufmerksam gemacht. Jetzt kann ich die freudige Mittheilung machen, dass diese, wohl einzig in der Welt dastehende Sammlung nun auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden wird, indem um Ostern dieses Jahres im Verlage von F. W. Kafemann in Danzig ein Werk erscheinen wird, welches den grössten Theil dieser alten und kostbaren Gewänder in guten, nach den Originalen gefertigten Photographieen (von

F. G. Busse in Danzig) zur Anschauung bringt. — Es ist diese von A. Hinz angeregte Publication gewiss höchst verdienstvoll. Zu wünschen wäre nur, dass die Abbildungen in einem grösseren Maassstabe ausgeführt würden, als die bereits vollendeten, an welchen man die rechte Freude erst mit Hülfe eines Vergrösserung-glases erlangt. Für Fabricanten, denen diese so unübertrefflich stilisirten, mittelalterlichen Muster von höchstem Interesse sein müssen, dürfte dieser Umstand doppelt fühlbar sein. R. Bergau.

Florenz. Das Kloster S. Marco hier, an Kunstwerken überaus reich, ist in seiner ursprünglichen Gestalt restaurirt und zu einem Museum eingerichtet worden, dessen Eröffnung demnächst erfolgen soll. Das Kloster wurde von den Dominicanern am Anfang des XV. Jahrhunderts erbaut und durch den Architekten Michalozzi umgebaut und verschönert. Später haben zahlreiche andere Meister das Kloster durch ihre Werke verherrlicht; der grösste Ruhm desselben wurden aber die Bilder des unvergesslichen Angelico und des Fra Bartolomeo. Jede der vierzig Zellen erhielt ein Bild dieser beiden Meister, und jeder der drei grossen Corridore wurde ebenfalls durch ein grosses Frescogemälde geziert. Im Laufe der Zeit wurden die Bilder vielfach beschädigt, die Mönche nahmen geschmacklose bauliche Veränderungen vor, so dass der Gedanke der Galerie-Direction, das Kloster in seiner ursprünglichen Gestalt herzustellen und dasselbe in ein Museum umzuwandeln, welches interessante Kunstgegenstände vereinigen soll, alle Anerkennung verdient. Im Capitelsaale befindet sich eine schöne „Kreuzigung" von Fra Angelico, im kleinen Refectorium ein herrliches „Abendmahl" von Ghirlandajo. Im grossen Refectorium sollen nach und nach alle in Florenz befindlichen Werke des Fra Angelico und Fra Bartolomeo vereinigt werden. Im Bibliotheksaale befindet sich eine grosse Sammlung von Chorbüchern u. dgl., die grösstentheils durch prächtige Einbände und Miniaturmalereien ausgezeichnet sind. Am Ende des Dormitoriums befindet sich die Zelle Savonarola's mit einem Portrait und zahlreichen Reliquien, darunter zwei Bibeln mit Bemerkungen von der Hand Savonarola's. In einem anderen Zimmer befindet sich ein bisher wenig bekanntes Bild, welches die „Hinrichtung Savonarola's und seiner zwei Genossen" darstellt. Bei der grossen Theilnahme der Minister und vieler vornehmer Kunstfreunde für das Museum steht zu erwarten, dass der befürchteten Verschleuderung vieler interessanten Kunstwerke aus den aufgehobenen Klöstern vorgebeugt werde, und es ist zur Sammlung derselben gewiss kein Ort geeigneter, als das an grossen Erinnerungen des Mönchthums so reiche Kloster S. Marco.

Warschau. Im Besitz der Familie des verstorbenen Grafen Tarnowski befindet sich ein Werk von Canova, „Perseus, das abgehauene Medusenhaupt haltend", welches des Verkaufs halber nach Wien gesandt wurde, um dort im Museum ausgestellt zu werden. Dieses Werk wurde seiner Zeit von Papst Pius VII. gekauft. In der Blüthezeit Canova's, in welcher seine Werke neben den Denkmälern des Alterthums im vaticanischen Museum in Rom aufgestellt wurden, galt namentlich der „Perseus" als ein Meisterwerk allerersten Ranges, durch dessen Besitz man den von den Franzosen aus Rom geraubten Apollo vom Belvedere ersetzt glaubte. Von dieser Meinung ist man seither zwar sehr zurückgekommen, namentlich seit Thorwaldsen's Auftreten; allein der „Perseus" von Canova ist jedenfalls ein Werk von bedeutendem Kunstwerthe.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 2. — Köln, 15. Januar 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Der Erbauer der Pfarrkirche zu Andernach.

Von Prof. Dr. Watterich.

Das Geschick, das viele unserer bedeutendsten Baudenkmäler getroffen hat, dass die Namen der Erbauer und die Zeit ihrer Erbauung in den uns erhaltenen geschichtlichen Nachrichten unerwähnt geblieben sind, schien lange auch in Bezug auf die Pfarrkirche zu Andernach sich zu behaupten. „Die Erbauung dieser Kirche wird Kaiser Ludwig dem Kind zugeschrieben", so lautet das Gutachten Sulpiz Boisserée's in seinen „Denkmalen der Baukunst vom VII. bis XIII. Jahrhundert am Niederrhein" (München, 1833, S. 26); „sie soll im Jahre 908 Statt gefunden haben [1]). Dieses kann jedoch nur von dem Chor und den beiden Thürmen desselben verstanden werden; denn das Schiff und die beiden am Eingang stehenden Thürme sind, wie man sieht, in jener späteren, im XII. Jahrhundert entstandenen Bauart aufgeführt. Ueber die Zeit, wann dieser grössere Theil der Kirche erbaut worden, hat sich bis jetzt keine Nachricht gefunden; man hat aber alle Ursache, zu vermuthen, dass es gleich nach dem schon erwähnten Kriege geschehen, welchen in den Jahren 1198 bis 1206 Philipp von Hohenstaufen gegen Otto von Braunschweig um den Kaiserthron geführt. Denn das Heer des Königs Philipp verwüstete in diesem Kriege zu wiederholten Malen die Städte des kölnischen Landes mit schonungsloser Wuth, und namentlich wurden Andernach, Remagen, Bonn und andere in der Nähe derselben gelegene Orte den Flammen Preis gegeben und zum grössten Theil in Asche gelegt. Es ist also höchst wahrscheinlich, dass die Kirche zu Andernach von dem allgemeinen Stadtbrand ergriffen worden, und dass nur der Chor mit seinen beiden Thürmen der Zerstörung entgangen. Ja, bei näherer Betrachtung scheint es, dass selbst der grössere Theil des Thurmes an der Südseite des Chores, obwohl die Fenster desselben alle rundbogig sind, nach dem Brande erneuert worden. . . . Die Kirche von Andernach ist also grösstentheils als ein Werk aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts zu betrachten, bei welchem man die wenigen noch dauerhaften Reste des alten Gebäudes mit dem neuen Bau zu einem in den Hauptstücken sehr gut übereinstimmenden Ganzen verband".

Dieses Urtheil des berühmten Forschers und Kenners vaterländischer Kunst ist, wenn wir von der Anfangs erwähnten, aber schon sogleich mit Recht bezweifelten Schenkung der andernacher Pfarrkirche durch Kaiser Ludwig das Kind absehen [1]), bis in die Gegenwart

1) In diesem Jahre schenkte wenigstens Kaiser Ludwig die Kirche zu Andernach dem Erzbisthume Trier. *Browerr et Masenius, Annal. Trevirens. I. pag. 343.*

1) Die Stelle bei Brower, worauf sich Boisserée bezieht, lesen wir *ed Leod. 1670. tom I. pg. 445. lib. IX. nr. 59. ada. 910.* Sie lautet: *Obiit is (Luduicus Germaniae rex) anno DCCCCXI mense decembri, aliis in ianuario sequentis, cum paucis ante annis Ratbotoni quasdam possessiones et ecclesiam ipsam Anternacensem concessisset; quod ex litteris tradimus anno Domini DCCCCVIII regni sui IX. tertio Jdus Octobris, Indictione undecima, datis.* Eine solche Urkunde, über Andernach von Ludwig dem Kinde dem Erzbischof Ratbota 908, „*regni sui IX indict. XI, tertio Jduo Octobris*" ausgestellt, suchen wir unter den uns bekannten Urkunden dieses Kaisers vergebens, und wir könnten glauben, sie müsse seit Brower's Zeiten verloren gegangen sein, wenn uns nicht eine von Ludwig dem Kind dem Erzbischofe Ratbot im Jahre 908 *III Jdus Februarii indictione XI anno vero regni domni Hludouuici VIII.* ausgestellte Urkunde, worin Ludwig *quasdam res . . in villa Ankaracha . . . ., videlicet*

Alles gewesen, was man über die Erbauung der Kirche wusste. Man befand sich mit ihr in derselben Lage, wie mit einem *Codex anonymus:* die Züge, der Stil mussten die Entstehungszeit bestimmen. Wie sehr wir nun auch Ursache haben, uns im Allgemeinen bei dieser von der Kunstgeschichte verbürgten Annahme zu beruhigen, so kann doch nicht geläugnet werden, dass ein specielleres Eindringen in die Geschichte unserer Baudenkmäler gar sehr zu wünschen ist. Die in vollem Schwung begriffene Thätigkeit exacter Veröffentlichung deutscher Geschichtsquellen fördert gewiss noch manche wichtige Nachricht auch über unsere altehrwürdigen Bauwerke zu Tage. Als ein Beispiel dieser Art darf das in der Ueberschrift unserer Abhandlung versprochene, aus dem II. Bande des Mittelrheinischen Urkundenbuchs gewonnene Resultat gelten.

Die Angabe des Herrn Eltester in seiner äusserst verdienstvollen „geschichtlichen Uebersicht zum ersten und zweiten Bande des Mittelrheinischen Urkundenbuchs", f. CCII, wo er von den Pfarrkirchen redet, geht, die Pfarrkirche von Andernach betreffend, schon über das bisher als feststehend Betrachtete hinaus: „Die ältere Kirche, von welcher der nördliche Chorthurm herrührt, ging 1198 durch Brand zu Grunde. Die jetzige schöne Kirche B. M. V. ist im Uebergangsstil von einem der trierer Erzbischöfe der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts erbaut." Die in den letzten Worten gegebene Behauptung ist sichtlich begründet auf eine Stelle in dem *Liber annalium iurium archiepiscopi et ecclesiae Trevirensis,* welcher nach den in demselben vorkommenden Namen nicht später als 1220 kann niedergeschrieben worden sein. *„Dominus archiepiscopus"*, heisst es daselbst, „*fundator est ecclesie parochialis in andernaco et habet duas partes de decima annone ibidem tertia pars est pastoris. Decima vini infeodata est.*"

Dass Herr Eltester den Sinn von *Fundator* als Erbauer richtig wiedergegeben hat, weiss jeder, der den Gebrauch dieses Wortes im Mittelalter kennt. Das Zeitwort *fundare* sowohl, als die Hauptwörter *fundator, fundatio* beziehen sich nach dem mittelalterlichen Sprachgebrauch ausdrücklich und recht eigentlich auf das Erbauen. Dass insbesondere nicht die Dotation, die Ausstattung mit liegenden Gründen hier könne verstanden werden, geht aus einer, dieser allgemeinen Statistik der Einkünfte des trier'schen Erzbischofs unmittelbar zu Grunde liegenden andern, ebenfalls bei Beyer II. n. 298 abgedruckten Urkunde hervor, worin wir erfahren, dass Erzbischof Johannes I. (1190—1212) „Alles, was sowohl zur Pfarrkirche, als zum geistlichen Hofe in Andernach gehörte, sich erworben habe *(conquisivit)*". Es ist aber ein Unterschied zwischen Erwerben und Schenken; wer schenkt, der gibt, was er besessen, — wer erwirbt, der empfängt, was er nicht besessen. Es ist also auch logisch keine andere Uebersetzung von Fundator in der fraglichen Stelle möglich, als: Erbauer. Der II. Band des Mittelrheinischen Urkundenbuches bietet Beispiele genug, in denen der Begriff des Bauens als der mit *fundare, fundator, fundatio* gemeinte, auch für unsere Stelle evident ist. So spricht Ludwig von Deudesfeld und Ida, seine Gemahlin, von der Kirche daselbst, *que fundata erat super terram ipsorum* (pag. 112). Erzbischof Philipp von Köln nennt *castrum suum Holebriche* (Olbrück) *in patrimonio suo fundatum* (pag. 149). Heinrich, Pfalzgraf zu Laach, ist der Fundator der dortigen Kirche (pag. 189), und was das heisse, erklärt er selbst in der Urkunde I, pag. 388: *in patrimonio meo scil. Lache monasterium regulae monasticae cultoribus incolendum fundavi propriisque bonis dotavi.* Ebenso kann *fundatam* in der Urkunde II. 198, 205 nur erbaut heissen, ebenso II, 218. Ja, dass Fundator geradezu der amtliche Ausdruck für Erbauer ist, geht hervor aus dem *Pontificale, ritus dedicationis ecclesiae, ed. Mechlin, pg. 82.*, wo *fundator*, im ausgesprochenen Gegensatz zum Wort *dotare*, dem Wort *construere* gleichgestellt ist. Wir wissen also, dass die umfassenden Rechte, welche der Erzbischof von Trier an der Pfarrei zu Andernach im zweiten Jahrzehend des XIII. Jahrhunderts besass, darin begründet waren, dass ein Erzbischof von Trier die prächtige Pfarrkirche, die wir noch jetzt als ein Juwel romanischer Baukunst am Rhein bewundern, und zwar, wie uns die Kunstgeschichte verbürgt, in eben jener Zeit erbaut hatte. Es liegt hierin nichts, was befremden kann. Niemand, der den herrlichen Bau betrachtet, kann verkennen, dass sein Erbauer der Pfarrei und Stadt Andernach auf ewige Zeiten ein Wohlthäter im eminenten Sinne des Wortes sei. Das Geringste, was sich unter diesen Umständen von selbst verstand, war die Uebertragung des Kirchen-

ecclesiam cum manso indominicato etc. dem Ratbot schenkt (Beyer, Mittelrhein. Urk. b. I. pag. 216), in den Verdacht kommen müsste, sie und keine andere müsse, etwa in schlechter Abschrift, dem Brower vorgelegen und zu jenem Missverständnisse Anlass gegeben haben. Die richtige Lesung, wie Beyer sie hergestellt hat, lässt bei nur geringer Verschreibung leicht Andernach statt Enkirch finden, und bei übrigens vollkommener Uebereinstimmung des Datums kann die Lesung *Octobris* statt des richtigen *Februarii* der endlichen Beseitigung dieser immerhin für die Kunstgeschichte störenden falschen Notiz nicht mehr im Wege stehen. — Wir wollen bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, auf eine andere Urkunde Ludwig's des Kindes, *d. d. 910. IV. id. febr.* hinzuweisen, in welcher er dem Grafen des Lahngaues Conrad *curtem dominicalem Brechene* schenkt, *quatenus praefatus comes Chuonrat ab hodierna die et deinceps de ipsa proprietate liberam atque securam teneat potestatem, basilicam suam dotandi quam extruere nititur in monte quodam Lintburc vocato in Loganahe (Beyer, l. c. I. pg. 219).*

patronats an den Erbauer auf ewige Zeiten. Dies war so feststehender Brauch, dass wir überall, wo es sich um neuerbaute Kirchen handelt, von dem Einen auf das Andere schliessen dürfen. Die Anreihung der Notiz vom Zehnten an die Nachricht von dem Fundator gibt uns in unserer Stelle schon zu verstehen, dass das Zehntrecht aus der durch den Erzbischof geschehenen Erbauung der Kirche geschlossen ist. Deutlicher noch lautet der Ausdruck dieses ursächlichen Zusammenhanges in zwei anderen Stellen desselben Actenstückes. Von Hosburg heisst es (S. 414): *Archiepiscopus fundator ecclesie in Hozburch. unde ibidem recipit duas decimas*, — wie man sieht, eine genaue Parallele zu Andernach. Eben so heisst es (S. 421) von Wittlich: *Archiepiscopus est eiusdem ecclesie fundator in wittlich unde recipit ibidem duas partes decime. hoc iure tegit eandem ecclesiam.* Und, damit klar werde, dass das Verhältniss des Erbauers und das des Patrones die nämliche Wirkung habe, so gibt (S. 420) das interessante Actenstück von Uffeningen an: *Item ibidem ius patronatus ecclesie est archiepiscopi sed (sic) decima dividitur in tres partes. due partes debentur archiepiscopo.* Hieraus leuchtet ein, dass derjenige Erzbischof von Trier, der um die Zeit der Erbauung unserer andernacher Pfarrkirche als der Erwerber des Patronates über dieselbe und der umfassendsten Rechte an ihren Einkünften und Gütern urkundlich genannt wird, eben der Erbauer derselben ist. Der Erzbischof von Trier nun, von welchem jenes in der Urkunde 298 bei Beyer II. berichtet wird, ist der Erzbischof Johannes I. Dieser Nachricht dienen zwei Umstände zur Bestätigung. Einmal erscheint Erzbischof Johannes I. nach seinem uns bei Beyer II. n. 297 erhaltenen Testamente in besonders freundschaftlicher Beziehung zu der Pfarrei und Stadt Andernach, indem er den Pastor von Andernach (Embricho ist sein Name), als zu seinen Vertrautesten gehörig *(familie nostre)*, aufführt. Sodann zeichnete sich Johannes I. überhaupt als einen ganz besonders baulustigen Fürsten aus; er war es, der z. B. seine erzbischöfliche Haupt- und Residenzstadt Trier mit jenen gewaltigen Mauern umgab, die noch jetzt stehen, und der als Fürst viele Burgen theils erworben, theils errichtet hat. Wir wissen aber, dass er keineswegs zu denjenigen geistlichen Fürsten gehörte, welche unter dem Priesterkleid ein weltliches Herz bergen; war er gleich wie weltlich.

Hochangesehener, eben so energischer als besonnener Reichsfürst, so stand sein Sinn doch allezeit mehr zu ernsten Dingen. Der Freund der Cistercienser, der sich fern von der Hauptstadt in der einsamen Abteikirche zu Himmerode sein schlichtes Grab bestellte, hat nicht nur ein weltliches Bauwerk in der Stadtmauer seiner Hauptstadt, sondern auch ein geistliches in der domartigen Pfarrkirche der nördlichsten Stadt seines Bisthums hinterlassen.

Ist nun Erzbischof Johannes I. von Trier als der Erbauer der andernacher Pfarrkirche erwiesen, so begränzt sich der Zeitraum, in welchen das Werk fällt, schon bestimmter. Die Urkunde nämlich über Johann's Erwerbungen einerseits lässt keinen Zweifel darüber, dass der die andernacher Pfarrkirche betreffende Titel, nämlich die Erbauung, von ihm selbst zum Ziele geführt worden sei; andererseits ist in der zuerst angezogenen Urkunde (Beyer II. pag. 351) so deutlich von Einem Fundator, nicht von mehreren die Rede, dass das Verdienst der Erbauung nur dem einen Johannes I., der ja auch den Patronat *conquisivit*, zuerkannt werden muss, das Werk also nicht vor 1190, begonnen worden sein kann.

Nehmen wir nun hinzu, dass die nächste Veranlassung zu dem Bau in der während der Kriege des Jahres 1198 auch über Andernach gekommenen Verheerung geboten war, so stellen sich als der Zeitraum, innerhalb dessen die heutige andernacher Pfarrkirche, mit Ausschluss des nördlichen Chorthurmes, von Erzbischof Johannes I. von Trier erbaut worden ist, die Jahre 1198—1212 heraus, ein Zeitraum, der zur Vollendung dieses Werkes selbst bei der Baulust, der Thatkraft und dem Reichthum des genannten Erzbischofs nicht zu kurz gewesen ist.

Hiermit ist die kunsthistorische Seite der den andernacher Kirchenbau betreffenden Frage, so viel uns die Quellen gestattet haben, erschöpft. Ueber den nördlichen Chorthurm bringt vielleicht auch dereinst ein glücklicher Fund das nöthige Licht, bis dahin hat es bei dem Ausspruch der Kunstgeschichte sein Bewenden, dass derselbe im X. Jahrhundert gebaut worden sei. Mit der alten Pfarrkirche stand derselbe in der nämlichen Verbindung, wie mit der jetzigen; vielleicht war er damals der einzige, nach Art der neben den alten Basiliken Roms stehenden Campanilien.

Obgleich es nun feststeht, dass Johann I. die andernacher Kirche in seiner Eigenschaft als Erzbischof gebaut hat, — er war in Andernach, welches seit dem Jahre 1167 weltlich zu Köln gehörte, nichts Anderes — so würden wir doch sehr irren, wenn wir glaubten, dieser kostbare Bau im nördlichsten Gränzgebiete des Erzbisthums habe nicht zugleich im Zusammenhang mit des thatkräftigen Fürsten Politik seine bedeutsame Stelle gehabt. Ein Einblick auf die eigenthümlich in einander verschlungenen Gränzen der weltlichen und geistlichen Sprengel von Köln und Trier genügt, um sofort zu ver-

stehen, was Johann von Trier im Sinne gehabt haben müsse mit dem grossartigen Kirchenbau zu Andernach.

Andernach, auf dem linken Rheinufer, dort, wo der von der Eifel auslaufende Höhenzug südlich vom Laacher See sich bis dicht an den Strom vorschiebt, an der alten Heerstrasse wie an einem Defilée gelegen (noch jetzt spricht man von dem „Andernacher Thore"), durch welches man aufwärts in den reichen fruchtbaren, weithin sich ausbreitenden Maingau, stromabwärts links in das bei Sinzig sich öffnende Ahrthal, rechts in den weinreichen Auelgau und geradeaus nach Bonn und Köln gelangte, war für die Verhältnisse des Mittelalters der unentbehrliche Schlüssel für jede kriegerische wie friedliche Machterweiterung zwischen dem Mittel- und dem Niederrhein. Diese Bedeutung der Stadt tritt im Laufe der Jahrhunderte mannigfach hervor. Bei Andernach stiessen 879 zu einer der folgenreichsten Katastrophen der karolingischen Monarchie die neustrische und die austrasische Hälfte auf einander, zu Andernach fanden zahlreiche Fürstenzusammenkünfte in der sächsischen und staufigen Zeit Statt; am bestimmtesten machte sich aber Andernachs Bedeutung geltend, seitdem zu Ende des XII. Jahrhunderts das Uebergewicht der Fürstenmacht über die kaiserliche Gewalt entschieden war. Da begannen die Fürsten viel weiter, viel rücksichtsloser und tiefer ihren Einfluss auszubreiten. Jeder suchte, als wenn die Erbschaftstheilung bereits eröffnet sei, möglichst viel sich anzueignen, und sich darin recht festzusetzen.

Wie sehr es den kölner Erzbischöfen als weltlichen Fürsten am Herzen lag, ihrer Herrschaft in Andernach ein solides Fundament zu geben, das bewies, vier Jahre nach der kaiserlichen Uebertragung des andernacher Reichshofes an Erzbischof Rainald, dessen Nachfolger Philipp von Heinsberg, indem er unter dem 16. September 1171 die andernacher Schöffenordnung der Art umgestaltete, dass der Rechtspflege die nöthige Unabhängigkeit und Kraft wiedergegeben wurde. Seitdem verloren die neuen Herren ihre Stellung in Andernach nie mehr aus dem Auge und wussten sie trefflich zu benutzen. In der That hat Andernach den trierischen Kurfürsten gegenüber in der Hand Kölns den Dienst eines starken Riegels versehen, womit dem Vordringen trierischen Einflusses den Rhein hinab ein für allemal Einhalt gethan worden ist. Ja, wenn man bedenkt, wie nahe Andernach bei Coblenz, der zweitwichtigsten Stadt des Kurfürstenthums, gelegen war, so musste Kölns Macht, in Andernach begründet, dem trierischen Kurfürsten geradezu als eine Gefahr erscheinen, und es müsste seltsam zugegangen sein, wenn ein Mann von der Energie Johann's I. sich dagegen gleichgültig verhalten hätte. Die Urkunden dieses Fürsten, wie wir sie im II. Bande des Mittelrheinischen Urkundenbuches vor uns haben, geben Zeugniss von den Beziehungen, die Johann I. mit einzelnen edlen Geschlechtern Andernachs, insbesondere dem Geschlechte der *Leuher*, anknüpfte. Aber wenn dieses Bestreben gegenüber der kaiserlich verbrieften weltlichen Herrschaft Kölns in Andernach nur sehr langsam weiterführte, so bot die unbestrittene geistliche Oberhoheit Triers über Andernach dem klugen thatkräftigen Fürsten desto reichlichere Gelegenheit, sich in Andernach, diesem überaus wichtigen Platze am Rheinstrom, recht gründlich festzusetzen. Wie richtig Johann I. diese Situation aufgefasst, wie energisch und wie grossartig er von seiner Eigenschaft, Andernachs geistlicher Oberherr zu sein, Gebrauch gemacht hat, davon ist der schöne Bau der andernacher Pfarrkirche der sprechendste Beweis.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

II. Der h. Stephanus, Erzmartyrer.

(Schluss.)

In der neuesten Zeit hat Schrandolph dieses Sujet im Dome zu Speier unter den Fresken, womit er denselben geschmückt, meisterhaft dargestellt. Dieses herrliche Gemälde ist unstreitig die schönste Schöpfung des genialen Meisters, einfach zugleich und voll kräftigen Lebens. Der charakteristische Ausdruck in den sechs Figuren der unteren Partie des Bildes, die treffliche Ausführung in den Gestalten, Köpfen und Gewändern, der in die Kniee gesunkene Heilige, ihm zur Rechten der feuerig ernste Saulus in der stolzen Pharisäertracht als Urtheilsvollstrecker, zur Linken die drei Steiniger in ihren verschiedenen Stellungen mit den verschiedenen Nuancen des fanatischen Hasses in den Gesichtern — all dies zusammen ist von gewaltiger Wirkung. Noch beträchtlich erhöht wird dieser Eindruck durch den obern, so zu sagen himmlischen Theil des Bildes. Während Stephanus die Worte: „Herr Jesu, nimm meinen Geist auf" gen Himmel ruft, schaut sein Auge den Sohn Gottes oben, umgeben von einer Glorie von Engeln, deren einer schon die Siegeskrone für den duldenden Glaubenshelden bereit hält. Die Gestalt des Heilandes mit dem geneigten Haupte und dem auf Stephanus gerichteten Blicke wird mit Recht für die schönste Partie des Bildes gehalten, ja, es fehlt nicht an Kunstkennern,

welche diesen Christus dem Besten an die Seite stellen, was die Malerei in dieser Richtung geschaffen.

C. Das Leben des h. Stephanus in Reihenfolgen von Bildern.

Die hervorragendsten Momente des Lebens und Martyriums des h. Stephanus sind auch in Reihenfolgen von Bildern von mehreren vorzüglichen Meistern dargestellt worden. So hat

I. Fra Angelico da Fiesole,

vom Papste Nicolaus V. im Jahre 1447 dazu beauftragt, die Lebensgeschichte des h. Stephanus und des h. Laurentius auf die Wände einer Capelle im Vatican, welche jetzt die Capelle des Nicolaus V. und manchmal auch *„La capella di S. Lorenzo"* heisst, gemalt. Die Scenen sind in nachstehender Weise aneinandergereiht:

1. Der h. Stephanus wird mit dem Amte eines Diakons bekleidet.

In der h. Schrift kommt nichts davon vor, dass er vom h. Petrus zum Diakon ernannt wurde; aber von Fiesole ist es so dargestellt; er empfängt vom h. Petrus den h. Abendmahlskelch. In den ältesten Zeiten der Kirche hatte der Diakon den Kelch und alles, was zum Altare gehört, zu besorgen. Die sechs anderen Diakonen stehen im Hintergrunde.

2. Der h. Stephanus steht den Armen bei;

denn zu diesem Behufe war er ja zum Diakon gewählt worden. Drei von den Figuren stellen Witwen vor, nach den Worten der Apostelgeschichte: VI. 1.

3. Der h. Stephanus predigt dem Volke.

Er steht auf einem erhöhten Platze; seine vorzugsweise aus Frauen und Kindern bestehenden Zuhörer sitzen vor ihm. Mehrere, anscheinend noch nicht bekehrte Männer, stehen im Hintergrunde, „aber sie konnten der Weisheit und dem Geiste nicht widerstehen, durch den er sprach; desshalb bestellten sie falsche Zeugen und brachten ihn vor den hohen Rath" [1]).

4. Verhör des h. Stephanus.

Der Heilige steht im Vordergrunde. Der hohe Priester hat so eben die Frage an ihn gestellt: „Verhält sich dies so?" Stephan steht, die Hand erhebend, eben im Begriffe, zu antworten: „Männer, Brüder und Väter, hört!" (Apostelgesch. VII. 2). Mehrere alte Männer stehen mit bösartigen Gesichtern umher; einer derselben, offenbar sein Ankläger, hat die Kleidung und die geschorene Krone eines Mönches.

5. Der h. Stephanus wird zum Martyrertode geschleppt.

Die Scene stellt die Männer der Stadt vor, und man ist eben daran, ihn vor das Thor hinauszuschleppen. „Sie schrieen mit lauter Stimme und verstopften ihre Ohren, und rannten einstimmig über ihn". (Apostelgesch. VII. 57.)

6. Das Martyrerthum des h. Stephanus.

Der Heilige kniet mit gefalteten Händen da. Saulus, der hier kein junger Mann mehr ist, sondern einen Glatzkopf und grossen Spitzbart hat — sein charakteristisches Urbild — steht zu seiner Linken und schaut ruhig zu. Dieses Bild ist effectlos und steht allen anderen nach.

Angelico hat den h. Stephan als einen jungen, bartlosen Mann mit einem sehr milden und aufrichtigen Ausdruck dargestellt. Sein Gewand ist das eines Diakons — lebhaft blau.

II. Die Gemäldereihe von Carpaccio,

welche sich einst vollständig zu Venedig befand, ist jetzt in verschiedenen Galerieen vertheilt.

1. Der h. Stephanus wird mit sechs Anderen vom h. Petrus zum Diakon ernannt.

Sie knieen alle sechs vor dem Apostel; im Hintergrunde das Meer und Gebirge.

2. Die Predigt des h. Stephanus.

Der Heilige steht am Piedestal einer Kanzel, im Vorhofe des Tempels, in einer beweisführenden Stellung. Das Volk steht um ihn herum, viele in ausländischem Gewande, aus allen Theilen der Welt.

3. Der h. Stephan streitet mit den Schriftgelehrten.

Der Heilige ist jung und schön und trägt das Gewand eines Diakons — roth und in Gold gestickt [1]).

III. Die Reihenfolge des Juan Juanez
(in der Galerie zu Madrid).

Diese — noch viel schöner als die beiden vorigen — besteht aus den gewöhnlichen Sujets; aber die Behandlung ist sehr eigenthümlich und trägt ganz den Charakter der spanischen Schule an sich. Die Figuren sind lebensgross.

1) Apostelgesch. VI. 10.

1) Das Bild sub Nr. 1 befindet sich in der berliner Galerie, das sub 2 im Louvre zu Paris und das sub 3 in der Brera zu Mailand.

Die Reihenfolge beginnt mit:

1. Die Weihung des Heiligen zum Diakon.

Dann folgt der Streit in der Synagoge. Es befinden sich da zehn Lehrerfiguren „aus Cyrene, Alexandrien, Cilicien und Asien"; die Köpfe sind ausserordentlich schön und verschieden dargestellt; der h. Stephan steht da, die eine Hand ausgestreckt, wie wenn er eben etwas beweisen wollte; in der anderen Hand hält er die Schriften des alten Testamentes, aus denen er seine Gegner zu widerlegen sucht.

2. Der h. Stephanus wird angeklagt.

Die Lehrer verhalten sich die Ohren; er deutet durch ein offenes Fenster, wo man Christus in der Herrlichkeit sieht. „Seht, ich sehe den Himmel offen und den Menschensohn zur Rechten Gottes stehen". Der hohe Priester sitzt auf einem Throne, und die Architektur und alles Bauwerk ist prachtvoll.

3. Der h. Stephanus wird zum Martyrertode geschleppt.

Die Schergen haben die Mäuler grinsend aufgesperrt; einer derselben hebt die Hand auf, um den Heiligen zu schlagen. Saulus geht ihm zur Seite her, mit der stolzen und entschlossenen Miene eines Verfolgers aus Ueberzeugung, der eine heil. Pflicht zu erfüllen glaubt, und contrastirt mit der gemeinen Grausamkeit des Pöbels.

4. Der h. Stephanus wird, während er betet, gesteinigt.

„Herr, rechne ihnen dies nicht zur Sünde an".

5. Der h. Stephanus wird von seinen Schülern begraben,

indem er in seiner Diakonskleidung ins Grab gelegt wird. Viele derselben weinen, und das ganze Bild ist sehr schön und feierlich.

Auf diesen Darstellungen erscheint der h. Stephan als ein Mann von beiläufig dreissig Jahren, mit einem kurzen, schwarzen Barte und mit spanischer Physiognomie; sein Diakonskleid ist blau (wie in der Reihenfolge Angelico's) — was desshalb merkwürdig ist, weil diese Farbe jetzt bei den heil. Gewändern nicht mehr üblich ist.

Der h. Stephanus und der h. Laurentius werden auch häufig, und zwar beide als Diakone, jung und mit demselben Charakter milder Andacht, mitsammen dargestellt.

Die Pfarrkirche zu Albersloh in Westfalen.

Von Dr. J. B. Nordhoff.

(Schluss.)

II. Kirchliche Kunstalterthümer.

Kunstalterthümer besitzt die Kirche nur wenige, aber diese sind recht kunstreich behandelt und nicht ohne wissenschaftliche Bedeutung. Von allen das älteste ist der Taufstein. Er hat die Form eines nach unten verjüngten Cylinders, den oben ein gefälliger Fries romanischen Blattwerks, unten ein starker Wulst umgibt. Ein gleichfalls rund vortretender Sockel dient als Base. Sein Material ist ein hellgelber Sandstein, der seiner Farbe nach aus den Baumbergen, seiner Härte nach bei Bentheim oder Gildehaus in einem grossen Blocke gebrochen sein kann. Er wird noch im XII. Jahrhundert, vielleicht gleichzeitig mit der Thurmcapelle seine Entstehung gefunden haben, und steht auch, wie gesagt, am nördlichen Eingange in die Capelle, rechts vom Aufgange zum Chor der Kirche.

Sonst findet sich in der Kirche an merkwürdigen Kunstalterthümern nur noch ein Kelch. Sein Fuss ist sechsblätterig, Stender und Knauf rund, von den Zapfen des Knaufes schauen Löwenköpfe hervor. Die Behandlung des Fusses und insbesondere die kuppelförmige Cuppa deuten bereits auf eine Entstehung spät im XV. Jahrhundert.

Als Sculpturwerk haben wir noch das vielfach verletzte Relief im Tympanum des Nordportals zu berücksichtigen. Zur Linken einer sitzenden Mannesgestalt mit faltenreicher Gewandung und einem Stabe in der Linken kniet eine andere Gestalt in langem Gewande und hält, sich verneigend, demüthig die Hände empor, entweder um zu beten oder um Gaben darzureichen. Im gegenwärtigen Zustande hat das Bild zwar an seiner ursprünglichen Frische Vieles eingebüsst, aber noch zeigt es eine gewisse dramatische Kraft, welche sich namentlich in der knieenden Figur ausprägt, und eine glückliche Benutzung des Raumes, welche sehr gleichmässig die Fläche unter dem Kleeblattbogen einnimmt. Vielleicht darf man in der sitzenden Gestalt den h. Ludgerus vermuthen, den Missionar der Diöcese und Patron der Kirche.

Das Geläute

zählt zwar nicht zu den schwersten, aber doch zu den schönsten und gelungensten Gusswerken dieser Art, da es sowohl in Absicht auf den Ton und die Stimmung *e, fis, gis,* wie auf die formelle Behandlung höheren Anforderungen gerecht wird. Es stammt auch von dem

grössten Glockenmeister seiner Zeit, von Wolter Westerhues aus Münster. Alle drei Glocken offenbaren in der zierlich geschwungenen Linie des Mantels und in der ornamentalen Ausstattung deutlich die Weise des Meisters. Es umziehen nämlich einige Reifen den Schlag der Glocke, mehrere den unteren Mantelrand, und ein beiderseits kunstreich eingefasstes Schriftband ist um die Haube gelegt. Die Reifen des Schlages sind gewöhnlich schwach und zu dreien, die des Mantelsaumes meistens zu fünf und in verschiedener Stärke angelegt, so dass der unterste im Profile gleichsam nach unten, der oberste nach oben quillt, der innerste beiderseits sanft gekehlt und im Durchschnitt der stärkste ist. Ihm neigen auch die beiden mittleren benachbarten Reifen in ihrem Profile zu. Das Schriftband der Haube fasst oben und unten zunächst ein Reif von rundlichem Profile, und im weiteren Abstande jederseits ein zweiter Reif ein, von welchen der obere im Profile nach oben, der untere nach unten quellen wird. An diese Reifen legen sich endlich als äusserste Einfassungen Blumenkämme mit Perlschnüren an der Wurzel, der obere steht aufrecht, um die Entlastung anzudeuten; der untere hängt herab, wie um die nach unten gehende Last zu symbolisiren. Bei den grössten Glocken legt sich oberhalb des Schriftbandes zwischen den unteren Reifen und dem Blumenkamm noch wohl ein Rosettenfries, alsdann fehlt aber dem Blumenkamme die Perlschnur. Die Buchstaben der Schrift sind durchgehends Minuskeln, nur für die Initialen der Inschriften und der Jahreszahl hat der Giessermeister wieder Majuskeln in prächtigen, schwungvollen Zügen gewählt. Die Inschriften beginnen hinter einem, oft reich gezierten Kreuze, im Verlaufe erscheinen zwischen den Worten auch Andreaskreuze, regelmässig aber Rosetten, heraldische Lilien und Münzabdrücke; die letzteren lässt Wolter nie fehlen. Zu diesen Abdrücken wurden Münzen genommen, wie man sie eben bei sich führte, ausländische oder inländische, gleichzeitige und ältere. Von den einen drückte man bloss den Avers, von anderen den Revers, von wieder anderen beide Seiten in die Form. So findet man auf einigen seiner Glocken sogar sächsische Münzen, und eine Glocke des Jahres 1507 zeigt im Revers und Avers den Abdruck eines Denars vom osnabrücker Bischof Engelbert II. von Weihe (1309—1321) aus der landesherrlichen Münzstätte zu Wiedenbrück. Den Mantel pflegte Wolter fast nie mit Schriften oder Bildwerken zu belasten, so dass er als Toninstrument frei hinabhing. Nur bei einer Glocke der Jacobikirche zu Coesfeld hat er kleinere Bildwerke und die Namen der Provisoren auf dem Mantel angebracht. Da es sich der Mühe lohnt, der Kunstthätigkeit und dem Leben eines Meisters, wie Wolter Westerhues es war, nach Möglichkeit nachzuspüren, so dachten wir nicht bloss seine Werkweise dem, was wir bei einer anderen Gelegenheit (Organ XVIII, 39) erzählt haben, hinzusetzen zu müssen, sondern wir sind auch im Stande dem, was damals zugleich über sein Leben beigebracht wurde, noch einige interessante Nachträge aus zwei bisher nicht bekannten Urkunden zu geben, welche über einen Glockenguss der Kirche zu Vorhelm bei Ahlen handeln.

„In der ersten Urkunde bekennten Herman Holtman, Johan Hockelman und Herman Brackmann, die zeitigen Provisoren und Kirchmeister der Kirche zu Vorhelm, dass sie mit Zustimmung der Gemeinde-Eingesessenen dem ehrsamen Meister, dem Glockengiesser Wolter Westerhuessen und Engel seiner Frau, Bürgersleuten zu Münster, und ihren Erben oder dem Inhaber der Verschreibung eine erhebliche Jahresrente von 2½ rhein. Goldgulden für eine Geldsumme von 55 rhein. Goldgulden verkauft hätten, die sie von Wolter empfangen und zum Besten der Glockenspeise, kurz, zum Gusse ihrer neuen Kirchenglocken verwandt hätten. Sie versprechen dann, ihm diesen Zins aus den vorhelm'schen Kirchenrenten oder allen Arten kirchlicher Gefälle jährlich zu Michaelis in Münster zu entrichten. Da die Kirche kein eigenes Siegel hatte, um die Verschreibung damit zu bekräftigen, ersuchen die Provisoren Diderick Tork den Vater und den Sohn, ihr Siegel der Urkunde anzuhängen. Das eine Siegel ist abgefallen, das andere nur zur Hälfte erhalten. Die Urkunde datirt vom 31. October 1525."

„Die zweite Urkunde ist 1554 am Tage der h. Jungfrau Brigitta ausgestellt. Danach erklärt der Official des geistlichen Gerichtshofes zu Münster, dass vor ihm erschienen seien Anna Westerhuys, die Witwe des seligen Glockengiesser-Meisters Wolter Westerhuys, und mit ihr Johan und Gertrudt van Dethen, ihre Kinder, ferner Rotger Hulzhorst, Gerdrudts Ehemann, sämmtlich Bürger zu Münster, um dem ehrsamen Bernd van Detten, Bürger zu Münster, und Metten seiner Gemahlin, und ihren Erben die Jahresrente von 2½ rhein. Goldgulden, welche in der obigen Urkunde dem Glockengiesser Wolter und Engel, seiner Frau, aus dem Kirchenvermögen zu Vorhelm für ein Capital von 55 Goldgulden verschrieben seien, durch Verkauf zu übertragen. Als Zeugen erschienen Berndt Rupe und Sanderus Schroder, Diener des Gerichtshofes. Das kleine, wohlerhaltene runde Gerichtssiegel zeigt auf der Rückseite das Secret, auf der Vorderseite eine Büste, jedenfalls des h. Paulus, und in majuskelartigen Zügen die Schrift: † *S. Offic. * curie * Monasterien.*"

Die Glocken zu Albersloh goss Wolter sämmtlich im Jahre 1503. Die Inschrift der grössten lautet:

† Maria dicor.
Dum dedero sonitum fugiat procul
omne malignum.
Ad superna laudes insone (sic)
turba vocet.
Wolther Westerhuys me fecit MV^c III.

Die der zweiten:

† Singula festa cano, fleo mortes
fulgura pello
Ludgeri populos ad sua sacra vocans.
Woltherus Westerhuys me fecit anno domini MV^c III.

Die kleinere sagt:

Quod Catherina michi nomen dat;
fulmina pello
et jubeo mortis te miminisse tuae.
Wolther Westerhuys me fecit.

Auf der grösseren Glocke gewahrt man vor dem Worte Maria ein lateinisches, hinter *dedero* ein Andreaskreuz, zwischen dem Kreuze und dem Worte Maria, zwischen den Jahreszahlen V^c und III. jedes Mal den Abdruck einer Münze, deren Gepräge verwischt ist. — Nach den Worten *pello* und *tuae* auf der kleinen Glocke erscheinen Münzabdrücke mit deutlicherem Gepräge. Der eine zeigt den Abdruck eines Averses von einem Viertelschilling des münsterischen Bischofs Heinrich von Schwarzburg (1466—1496) mit der Umschrift: *MON: (eta) NOVA: HI (nrici episcopi Monasteriensis)*, auf der Fläche ein behelmtes Wappen mit schräg gelehntem Schilde und dem münsterischen Balken, im Mittelschild den Löwen der Familie von Schwarzburg (Identische Abb. bei Grote, Münsterstudien 1857, I. Tafel 19, Fig. 31). Im Provers liest man die Umschrift: *S(anctus): PAVLVS* ⁑ — *APOSTOL(us)* und in der Mitte sieht man diesen Heiligen mit Schwert und Buch auf einem gothischen Throne sitzen, und unten das Wappenschild (Ident. Abb. bei Grote a. a. O. I. 19, 32) — ein Motiv, dass Wolter vier Jahre später auf einer Glocke der Ludgerikirche zu Münster verwerthet hat, ohne dass man daraus folgern könnte, er habe absichtlich diese bestimmte Münze zu Abdrücken für verschiedene Glocken bei sich geführt.

Der Klöppel der grössten Glocke enthält folgende Inschrift: *JOA, LOW, PAST, DEDIT AO. 1670* und das Zeichen des Schmiedes *B. F.*

Die Wandteppiche des Chores

(pallia dorsalia chori).

Von Dr. Franz Bock.

(Fortsetzung.)

Bei einem der Continuatoren des Anast. Biblioth. finden sich als Geschenke des Papstes Stephan VI. neunzig seidene Behänge angeführt, mit Löwenfiguren gemustert, welche zwischen den Säulen des Hochchores aufgehängt wurden: *Et per singulos arcus presbyterii vela serica leonata nonaginta* [1]). Der Bischof Heribert von Auxerre schenkte nach seiner Inthronisation im Jahre 1049, als er, auf den Schultern des Adels getragen, seinen feierlichen Einzug hielt, der Kathedrale von Auxerre einen grossen Teppich zur Ausschmückung der Chorwände [2]). In dem Schatzverzeichnisse des Bamberger Domes vom Jahre 1128 sind ferner aufgeführt: *Dorsalia de pallio XL. Insuper VII dorsalia ex XXX et VI palliis connexa.* Unter den vielen Schätzen, welche Bischof Konrad von Halberstadt nach der Einnahme von Byzanz, welcher er beigewohnt hatte, seiner Kathedrale im Jahre 1208 schenkte, befanden sich auch reich gemusterte Teppiche orientalischen Ursprungs: *duae cortinae in inferiori choro; duae in superiori choro.* In dem Inventar von Salisbury aus dem Jahre 1222 werden mehrere *cortinae* zum gleichen Zwecke angeführt und dabei der Ort bemerkt, wo dieselben im Chore aufgehängt zu werden pflegten: *Cortinae II magnae in Choro a dextra parte et a sinistra. — Item Cortinae III a parte Aquilonis ante Vestiarium.* Aus mehreren anderen Angaben desselben Schatzverzeichnisses geht hervor, dass die kostbaren Dorsalbehänge oft vom Bischofe seiner Kirche geschenkt wurden, und dass sie häufig nach jenen figuralen Darstellungen ihren Namen erhielten, die darin eingewirkt oder eingestickt waren. So heisst es daselbst *Dossella II pendentia in choro de dono Domini H. Epis — Item Dossellum unum ultra Vestiarium quod arca Noe appellatur. — Item Dossella VI. quorum sunt ex una parte III, et ex altera parte III. — Item Dossella II que Dominus H. Epsis. dedit ad conducendum Episcopum ad altare* [3]). In der *Visitatio facta in Thesau-*

---

1) *Gulielmus, n. CXII, Stephan. VI, sub. an. 885 (Rer. Ital. Script., tom. III. pag. 272, col. 1, A.)*

2) „*Il y fit présent d'une belle et grande pièce de tapisserie ou d'étoffes qu'on appelait du nom de dorsal, parce qu'elle servoit à orner les murs d'appui derrière le dos du clergé*". *(Mem. concern. l'hist. civ. et ecclés. d'Auxerre par l'abbé Leboeuf, tom. I, p. 264.)*

3) Der Zweck dieses *dosselum* ist aus den Worten des Inventars schwierig zu erkennen; vielleicht wurde dasselbe wegen seiner Vorzüglichkeit im Chore über die Erde ausgebreitet, wenn der Bischof in Pontificalibus zum Altare schritt, bei sonstigen Feierlichkeiten aber als Wandbehang benutzt.

rario S. Pauli Lond. aus dem Jahre 1295 findet sich für diese *pallia chori* die Bezeichnung *culcitrae pendulae*, was anzudeuten scheint, dass dieselben mit einem Unterfutter versehen waren, damit die kostbaren Tücher keinen Schaden bei der Reibung an den Wandflächen erleiden sollten. Unter anderen werden dort angegeben: *Item XX panni, de serico, penduli, quorum quidam cum borduris, et quidam parvi valoris; et de uno istorum factae sunt duae Capae, et duo tradebantur ad armaturam faciendam, praecepto Decani.* Das Verzeichniss der vielen Schätze, welche Papst Bonifacius VIII. der Kathedralkirche von Anagni verehrte, erwähnt eine sehr grosse Anzahl Dorsalbehänge und unterlässt es nicht, dieselben wegen ihrer Kostbarkeit näher zu beschreiben. Wir wählen hier die interessantesten derselben aus, welche in ihren Musterungen am merkwürdigsten sind: *Item unum dossale pro altari laboratum cum acu ad aurum battutum cum ymaginibus crucifixi et beatae Virginis, et plurium aliorum sanctorum, et in circuitu cum rotis ad grifos, et pappagallos. — Item unum dossale ad aurum cum arbore vite cum mantili, de opere theotonico. — Item unum dossale ad aurum de opere tartarico ad tres listas ad aurum ab uno capite. — Item unum dossale de serico ad rosas rubeas cum geminis pappagallis, cum capitibus de auro et stellas ad aurum. — Item aliud dossale ad aureos cervos. — Item aliud dossale ad aurum qui ad modum retis. — Item duo dossalia violatia ex parte interiori qui ad alas avium. — Item unum aliud dossale viride ad leones aureos.* — Diese Angaben zeigen ausführlich, mit welcher Mannigfaltigkeit und Kostbarkeit die Dorsalbehänge im Mittelalter ausgestattet zu werden pflegten. Die Bildwerke des Gekreuzigten und der Heiligen, die verschiedenartigsten Thierfiguren, Vierfüssler sowohl als Vögel, reich in Gold gesticktes Laubwerk — Alles vereinigte sich, um an den Wänden des Chores einen die Sinne erhebenden Eindruck zu erzielen und das Gotteshaus in würdiger Weise auszuschmücken. Wir unterlassen es indessen, aus den vielen ähnlichen Angaben von Schatzverzeichnissen und liturgischen Schriften noch einige auszuwählen, da sie in der Regel nichts Neues hinsichtlich des Materials und der Musterungen der Dorsalbekleidungen mittheilen.

Als mit der Entwicklung der Teppichmanufactur und Haute-lisse-Weberei in Arras, Brugge, Reims und den übrigen industriellen Städten Flanderns und Burgunds sich die Zahl von reich scenerirten kostbaren Teppichen mehrte, welche, meistens in Wolle, Seide und Goldstoff ausgeführt, dem entwickelten Kunstsinne und der Prachtliebe des XV. und XVI. Jahrhunderts zusagten, machten die älteren meist in Seide gewebten Dorsalbehänge nach und nach diesen kunstreich in Wolle gewirkten *Arrazzi* Platz, welche häufig von berühmten Meistern in Cartons entworfen und für hohe Preise angefertigt, nicht selten von Päpsten, Fürsten und Bischöfen als werthvolle Geschenke an verschiedene Kirchen geschenkt wurden. Zahlreich haben sich heute noch solche kostbare Haute-lisse-Gewebe des XV. und XVI. Jahrhunderts in Sacristeien grösserer Kirchen, desgleichen in öffentlichen Museen und Sammlungen erhalten, die, meist in Flandern und am Rhein angefertigt, ursprünglich dazu bestimmt waren, die Wände des innern Hochchores an Festtagen zu verzieren. Für die engen Gränzen dieser Schrift würde es viel zu weitläufig sein, wenn wir dieselben hier näher beschreiben wollten; zudem sind die Musterungen, welche dort vorkommen, schon in den oben citirten Stellen ziemlich vollständig angedeutet. Ein grosser Theil derselben findet sich in dem Werke aufgezählt, welches Abbé Van Drival kürzlich über die Haute-lisse-Webereien von Arras veröffentlicht hat [1]). Von den Haute-lisse-Webereien als Dorsalbekleidungen des Mittelalters und der Renaissance, welche uns zu Gesicht gekommen sind, erwähnen wir hier besonders die im Maximilian-Museum zu München, im *Hôtel Cluny* zu Paris, im Dom zu Halberstadt, in St. Sebald zu Nürnberg und in St. Stephan zu Wien. Nachdem in neuester Zeit die Stickerei, im Anschluss an mustergültige Vorlagen des Mittelalters, sich im Dienste des Altars wieder erhoben und namentlich in bischöflichen Städten sich allenthalben Damenvereine gebildet haben, die im vereinten Zusammenwirken sich die würdige Ausstattung nicht nur der liturgischen Gewänder, sondern auch der Chorwände zur Aufgabe gestellt haben, so hat man in jüngsten Tagen auch wieder begonnen, die Dorsalwände an den Chorstühlen der Kathedralkirchen mit figuralen Teppichwerken in reicher Weise auszuschmücken, deren Musterungen grösstentheils der h. Geschichte entlehnt sind.

Durch ausführliche Beschreibung sind in letzten Jahren auch in weiteren Kreisen bekannt geworden jene mit grossem Fleiss und Hingabe gestickten Dorsalbehänge, welche nach den Entwürfen des jüngst verstorbenen Conservators Ramboux während einer Reihe von Jahren von einem Kreise kölner Frauen und Jungfrauen in Mosaikstickerei angefertigt worden sind. Diese meisterhaft gearbeiteten *dorsalia* des kölner Domes stellen in zwölf Abtheilungen die Sätze des apostolischen Glaubensbekenntnisses dar in einer typischen Auffassungsweise

---

1) *Les Tapisseries d'Arras. Etude artistique et historique par l'abbé E. Van Drival, Chanoine.* Arras, 1864.

des XIV. Jahrhunderts, wie Meister Ramboux ähnliche Darstellungen in einer italienischen Kirche copirt hatte. Damit diese Mosaikstickereien, in Seide und Gold vielfarbig ausgeführt, vor schnellerem Schadhaftwerden bewahrt bleiben, hat man Vorkehrung getroffen, dass dieselben nur an Sonn- und Festtagen ersichtlich und an den Wochentagen durch gewöhnliche Dorsalbehänge in spätgothischen Mustern verdeckt werden. In den letzten Monaten sind auch für die Chorstühle in der erzbischöflichen Kathedrale zu Utrecht von besonders befähigten Händen niederländischer Stickerinnen nach den Entwürfen des kölner Malers Alex. Kleinerts Dorsalbehänge gestickt worden, welche auf rothem Fond die verschiedenen heraldischen Abzeichen der vielen ehemaligen Stifts- und Abteikirchen Utrechts, von passenden Pflanzenornamenten kreisförmig umgeben, erkennen lassen. Nachdem von einer grossen Zahl Frauen und Jungfrauen Aachens, wie an anderer Stelle hervorgehoben, die Altar- und Chorteppiche für das hiesige Münster, desgleichen auch andere Altarsornate meisterhaft ausgeführt worden sind, so würde es eine schöne und würdige Aufgabe für die vielen kunstgeübten Stickerinnen Aachens sein, wenn dieselben sich in späterer Zeit entschliessen würden, für die neu anzufertigenden Chorstühle einen zusammenhangenden Cyklus von Dorsalen anzufertigen, die, im Style der Architektur des Hochchores gehalten, das Königthum von Gottes Gnaden im Bilde veranschaulichten, prototypisch vorgebildet in den Salbungen der Könige des alten Testamentes und durchgeführt in jenen feierlichen Krönungen, welche an den Königen und Kaisern deutscher Nation im aachener Krönungs-Münster vollzogen worden sind.

Die Wandteppiche der Kirche.

Wie im Vorhergehenden angedeutet wurde, war es im Mittelalter, wie an vielen Orten auch heute noch, löblicher Brauch, die Wände des inneren Chores bei festlichen Gelegenheiten mit Behängen zu verzieren, welche häufig aus Wollen- oder Leinenstoffen bestanden und durch alle Mittel der Kunst verziert zu werden pflegten. Aber auch das Langschiff der Kirche bot durch die grossen Flächen seiner Wände und Säulen erwünschte Gelegenheit, auch hier jene kunstreichen stofflichen Behänge anzubringen, welche seit den Tagen der Kreuzzüge durch zahlreiche Schenkungen als *pallia* oder *tapetia transmarina* in den Besitz der Kirche gekommen waren. Da die Architektur der alten Basiliken grosse, unbewältigte Mauerflächen bot, so darf man sich nicht wundern, dass schon vor dem X. Jahrhundert, namentlich in Frankreich und Italien, das Bestreben sich kund gab, diese in die Augen fallende Leere der Wände und die Massenhaftigkeit der Architektur durch reiche Teppiche, die man meistens *d'outre mer* bezog, zu verdecken. So berichtet aus merovingischer Zeit Gregor von Tours, dass die Königin Clotilde bei der Taufe ihres ersten Kindes die Kirche mit kostbaren Stoffen habe ausstatten lassen, um ihren Gemahl Clodwig für den christlichen Glauben zu gewinnen[1]). Aus dieser letzten Andeutung scheint hervorzugehen, dass auf diesen *vela atque cortinae* vorzüglich durch die Kunst des Webens oder der Stickerei ein zusammenhängender Bildercyklus aus dem Leben des Herrn angebracht war. Vielleicht waren dort auch einzelne Heiligenfiguren ersichtlich, wie sie Anastasius Bibliothecarius so oft unter den Geschenken der Päpste erwähnt. Der gelehrte Dom. Ruinard veröffentlichte das sehr interessante *testamentum Arredii abbatis Attanensis*, aus dem eilften Jahre der Regierung des Königs Sigebert, in welchem sich angeführt finden: *Velola per ipsius oratorii parietes tria oloserico ornata, valentia solidos VIII*[2]). Auch in England bestand schon im VIII. Jahrhundert der Brauch, das Innere der Kirche mit reichen Teppichen zu verzieren; so singt der Dichter Alcuin aus jener Zeit von Eybert, Bischof von York:

Illas (ecclesias) argento, gemmis vestivit et auro,
Serico suspendens peregrinis vela figuris[3]).

Die „seltsamen Figuren“, welche sich auf diesen seidenen Wandbehängen vorfanden, scheinen anzudeuten, dass dieselben aus dem Orient bezogen worden waren. Derselbe Dichter berichtet von Oswald:

Extruit ecclesias donisque exornat opimis,
Serica parietibus tendens velamina sacris,
Auri blateolis pulchre distincta coronis, etc.[4]).

Eine genauere Beschreibung des Materials sowohl wie der Verzierungsweise der Wandteppiche zur Ausstattung der Kirchen findet sich, aus dem Jahre 984 herrührend, bei der Anzählung der Geschenke des Abtes Engelrich, wo es u. A. heisst: *Dedit etiam (Engelricus abbas) multa pallia suspendenda in parietibus ad altaria sanctorum in festis, quorum plurima de serico erant, aureis volucribus quaedam insuta, quaedam intexta, quaedam plana*[5]).

---

1) *Acta sanct. S. Bened., saec. I*, pag, 100, Nr. 5 und 7.

2) *Test. S. Arredii, abb. Attanensis, A. 11 regis Sigberti (S. Georg. Florent Greg. Tur. episc. Op. omn., col. 1313).*

3) *Poema de pontif. et sanctis eccles. Eborac, v. 1266. (Beati Flacci Albini seu Alcuini abbatis . . . Opera, etc. cur. ac stud. Frobenii, tom. II, vol. I*, pag. 254, vol. 1).

4) *Ibid, v. 275*, pag. 245, col. 1.

5) *Hist. Ingulphi etc. (Rer. Anglic. Script. vet. Tom. I, ed. Thoma Gale*, pag. 53, sub an. 984).

Wir haben bereits oben angedeutet, dass das Abendland seinen Bedarf an reichgemusterten Stoffen und Teppichen aus naheliegenden Gründen in den ersten Jahrhunderten des Christenthums aus dem Oriente bezog. Da aber die Verzierung der Kirchenwände sowohl wie der kirchlichen Gebrauchsgegenstände durch reiche und kostbare Stoffe ungemein beliebt war, so ist es leicht zu erklären, dass sich bald auch einheimische Institute, namentlich in der Nähe von grösseren Abteien, bildeten, wo man den zahlreichen Nachfragen nach diesen verzierenden Stoffen zu genügen suchte. Wir haben schon an anderer Stelle dieser Schrift angeführt, dass sich bereits am Schlusse des X. Jahrhunderts in der berühmten Abtei des h. Florentius von Saumour eine blühende Teppichfabrik befand, wo von den *opifices*, den *fratres laici*, grössere Teppichwerke zu kirchlichen Zwecken, wahrscheinlich nach orientalischen Mustern, angefertigt wurden. Auch zu Poitiers finden wir im Beginne des XI. Jahrhunderts ein grossartiges Institut zur Anfertigung von Teppichwirkereien, aus welchem italienische Bischöfe und Prälate ihren Bedarf an kostbaren Stoffen bezogen. Sehr interessant ist in dieser Hinsicht eine Stelle aus einem Briefe Wilhelm's, des Herzogs von Aquitanien, an Leo, Bischof von Vercelli, im Jahre 1025, wo es heisst[1]): *Ceterum tapetum tibi possem mittere, nisi fuissem oblitus quantae longitudinis et latitudinis tapetum jamdudum requisisti. Rememora ergo, precor, quam longum et latum esse velis; et mittetur tibi, si invenire potuero. Sin autem, jubebo tibi fieri, quale volueris, si consuetudo fuerit illud texendi apud nostrates.*

Fast zu gleicher Zeit, als man in Aquitanien die Teppichweberei zur Ausschmückung von ausgedehnten Wandflächen der Kirchen in Anspruch nahm, wurden in der Normandie grossartige Teppichwerke zur Hebung der gottesdienstlichen Feier von königlichen Händen gestickt, die heute noch unter dem Namen *„tappisseries de la reine Mathilde"* zu Bayeux aufbewahrt werden. Auf diesen Kirchenteppichen hatte Mathilde, die Frau des Normannenherzogs Wilhelm des Eroberers, die Heldenthaten ihres Gemahls bei der Ueberfahrt und der Eroberung Englands auf Canevas, einer Unterlage von groberem Leinen, gestickt[2]). Wir lassen es hier unentschieden, ob diese lange Reihe von gestickten Teppichen, heute noch aufbewahrt zu Bayeux, dazu bestimmt war, den Chor oder das Schiff der Kirche an Festtagen zu bekleiden.

1) *Rer. Gallic. et Francic. Scriptores, tom. X, pag. 484, C.*
2) Vgl. *Un mot sur les discours relat. à l'origine de la tapisserie de Bayeux par M. de Caumont. Bullet monum. tom. VIII, p. 73.*

Eine eigenthümliche Verzierung der Kirchenwände mit reichgewirkten Tüchern wird in der Geschichte der Bischöfe von Autun erwähnt. Ein gewisser Humbaudus nämlich, welcher auf der Rückkehr von Jerusalem im Jahre 1115 bei einem Schiffbruche umkam, schenkte der Kirche einen leinenen, prächtig verzierten Behang für eine Seitenwand, auf welchem drei *pallia*, wahrscheinlich kostbarere schwere Seidenstoffe, als weitere Verzierungen angebracht wurden. (Forts. folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Ueber die Bauten und Stiftungen für Kunstzwecke des verstorbenen Königs Ludwig bringt die augsburger Allgemeine Zeitung interessante Mittheilungen. Hiernach betrugen, vom Betrag des Hofdienstes abgesehen, die Gesammt-Einnahmen der königl. Cabinetscasse in den 42 Jahren, von der Thronbesteigung des Königs im October 1825 bis zum Herbst 1867, im Ganzen 36,300,000 Fl. Diese ganze Summe wurde in der Zeit für die grossen Aufgaben, welche der König sich gestellt — ausgegeben bis auf einen Activrest von 55,000 Fl. Von Jahr zu Jahr wurde der Etat erschöpft, und beim Schlusse der Rechnung war die Casse regelmässig leer. Hiervon gab der König allein 6,837,000 Fl. an wohlthätigen Unterstützungen den Armen unter seinem Volke wieder. Ausserdem verwandte er 2,700,000 Fl. für wohlthätige Stiftungen, Armenanstalten, Blinden-Institute u. s. w., 407,000 Fl. wurden als unverzinsliche Darlehen vorgeschossen, 11,000 Fl. entfielen auf seine Bibliothek, 1.400.000 Fl. erforderten die Kunstanschaffungen aller Art, 371,000 Fl. noch kostete besonders die Glasmalerei-Anstalt, 71,000 Fl. die Arkaden, 363,000 Fl. der Erwerb von Grund und Boden zu allen seinen Bauten. Die Glyptothek (es war noch wohlfeil bauen) erheischte vom Fundament bis zum Giebelfeld nur 426,000 Fl. Die Walhalla verschlang 2,277,000 Fl., der Königsbau 2,157,000 Fl., der Festsaalbau 1,004,000 Fl. — denn selbst seinen Residenzbau bestritt er nicht mit dem Gelde seiner Unterthanen. Die Kosten der Allerheiligenkirche betrugen 481,000 Fl., der Bau der Basilica St. Bonifaz erforderte bis 1850 genau 739,882 Fl.; die anstossende Abtei 337,130 Fl., das Kunstausstellungs-Gebäude 346,000 Fl. — Ferner belegen wir mit Ziffern und Zahlen die Kosten für die Restauration des Isarthors mit 25,000 Fl., den Monopteros im englischen Garten 42,000 Fl., im Garten zu Nymphenburg 38,000 Fl., die Bemalung des Hoftheaters 21,000 Fl., die Feldherrnhalle 246,000 Fl., die Ruhmeshalle 941,000 Fl., beide Universitätsbrunnen (denen vor Sanct Peter in Rom nachgebildet) 174,000 Fl. Das Pompejanische Haus in Aschaffenburg, gegenüber dem in pyramidaler Massenhaftigkeit aufsteigenden Schloss, erforderte nicht weniger als 272,000 Fl., Schönbusch in der Nähe 13,800 Fl., das Siegesthor 420,000 Fl., die Befreiungshalle 2,154,000 Fl., die ältere Pinakothek 494,000 Fl., die neue 523,000 Fl., die speierer Domgemälde 138.510 Fl., die Villa Ludwigshöhe 445,000 Fl., das Landhaus vor dem Siegesthor 90,000 Fl., die Propyläen 728.000 Fl., Leopoldskron 76,000 Fl., die Villa Malta kostete im

ersten Ankauf nur 25,000 Scudi und hat gegenwärtig mehr als den dreifachen Werth — in der That ein preiswürdiges Besitzthum in der ewigen Stadt, das niemals veräussert werden sollte. — Die Bauten und Anlagen in Schleissheim belaufen sich auf 95,000 Fl. Für Reisen ins Ausland finden wir die erstaunlich geringe Summe von 253,300 Fl. verzeichnet. (Dies kann doch unmöglich richtig sein, denn der König war allein 52 Mal auf der Hin- und Wiederreise in Rom, 1863/64 in Algier, 1862/63, dann 1865/66 und 1867/68 in Nizza, wo jedesmal doch 40- bis 50,000 Fl. daraufgingen.) An Steuern entrichtete der König für all seine Besitzungen während der 42 Jahre 119,000 Fl. Dies entziffert in runder Summe 36,245,000 Fl. — Des Weiteren sind uns als einzelne Posten bekannt: der Ankauf von Andechs für 67,000 Fl., der Bau der beiden Thürme am speierer Dom, December 1853, für 22,000 Fl., die Herstellung der dortigen Domfaçade, October 1855, für 8000 Fl., für 12 Granitsäulen in der Kirche zu Ludwigshafen 6600 Fl., zum Ausbau der beiden Thürme in Regensburg, 1858, 10,000 Fl., zum Ankauf der Karthause für das Germanische Museum in Nürnberg, October 1857, 5000 Fl., zur Erwerbung der Aufsess'schen Sammlungen daselbst 5000 Fl., endlich zum Ausbau des Kreuzganges der Karthause 12,000 Fl. Vom October 1862 bis zu seinem Tode gab der König 10,000 Fl. dem Künstler-Unterstützungsverein, dann 20,000 Fl. zum Bau der Ludwigskirche zu Neustadt in der Pfalz, 1860, nebst 92,000 Fl. für Ankauf, 50,000 Fl. für Dotation des neuen Benedictinerstifts Schäftlarn, 1865, zusammen 658,592 Fl. aus. Wenn man bedenkt, dass der König aus seinem Privatvermögen jährlich nur 70,000 Fl. Rente bezog, also während der ganzen Zeit 3 Millionen, wovon die Hälfte als todtes Capital in Griechenland liegt, und berücksichtigt, dass die Civilliste von 1825 bis 1834 etwas über 3 Millionen, dann bis 1848 jährlich nur 2,300,000 Fl. betrug, von da sogar auf eine halbe Million herabsank, so gränzt es an ein Wunder, wie derselbe bis zum Jahr 1862 allein bei 11 Millionen auf seine Bauten verwenden und fast die doppelte Summe für milde Zwecke, Kirchen und fromme Stiftungen aufbieten konnte!

μ **Aus Tyrol.** Tyrol ist ein ganz kleines, im Ausland ziemlich verschrieenes Land, so dass Mancher im „deutschen Reich draussen“ sich zu zweifeln veranlasst sehen könnte, ob aus Tyrol auch etwas Gutes kommen kann. Es steht aber innerhalb dieser mächtig zum Himmel anstrebenden Berge nicht gar so arg, wie gewisse Leute so gern behaupten. Es gibt in Tyrol, Gott sei Dank, noch etwas Gutes, und das ist vor Allem ein kräftiges, körperlich und geistig unverdorbenes Volk; die geistige Frische dieses Volkes ist productiv, und zwar verhältnissmässig mehr als mancher andere deutsche Volksstamm, der schon auf der Höhe der geistigen Entwicklung zu stehen glaubt. Ich berühre hier nur die Bestrebungen Tyrols auf dem Gebiete der Kunst. Hierin steht Tyrol hoch, wie hoch, will ich nicht entscheiden; jedenfalls aber nimmt es mit seinen künstlerischen Leistungen unter den Deutschen eine hervorragende Stellung ein. — Aufgabe dieser Zeilen ist es, Sie auf eine Kunstanstalt aufmerksam zu machen, deren Leistungen auch im „deutschen Reiche draussen“ bekannt und anerkannt sind, und die in der vaterländischen Kunstgeschichte einen ehrenvollen Platz finden wird. Ich führe Sie in die tyrolische Glasmalerei-Anstalt zu Innsbruck. Vor sieben Jahren von den Herren Albert Neuhausen (dem Leiter dieser Anstalt), Georg Mader, Historienmaler, und Jos. H. Stadl, Architekten, ins Leben gerufen, hat diese Anstalt seitdem recht Vieles und Gutes erreicht und geschaffen. War ihr Anfang auch klein, so schritt sie doch jedes Jahr rüstig vorwärts und erfreute sich eines stets zunehmenden, weit über die engen Gränzen Tyrols hinaus reichenden Rufes. Ihre Arbeiten finden Sie in sämmtlichen Kronländern des österreichisch-ungarischen Kaiserstaates. Aber auch aus Italien, aus den Rheinlanden, aus Nord- und Süddeutschland erhielt und erhält die Anstalt fortwährend zahlreiche und mitunter grosse Bestellungen. Ermuthigt durch die im In- und Auslande gefundene Anerkennung wuchs auch die Anstrengung der Anstalt in stets möglichster Verbesserung ihrer künstlerischen Ausführungen, und jetzt kann sich die Anstalt, ohne den Vorwurf der Ueberhebung auf sich zu laden, Betreffs ihrer Leistungen in jeder Beziehung den besten bestehenden Glasmalereien zur Seite stellen, dies bezeugen einerseits die oben erwähnten Aufträge aus dem Auslande, und namentlich aus Deutschland, andererseits aber die öffentliche Anerkennung, welche die von der Anstalt in Wien und Prag ausgestellten Glasgemälde gefunden. Im Atelier der Anstalt finden wir jederzeit eine oder die andere schöne Arbeit ausgestellt. Gegenwärtig ist daselbst ein wirklich vortrefflich ausgeführtes Glasgemälde nach einer Zeichnung des Herrn Hellweger ausgestellt, ferner finden wir im Atelier Copieen nach alten romanischen und gothischen Fenstern, welche eigens zum Zwecke des Studiums der alten Manier copirt wurden. — Nicht unerwähnt dürfen wir hier lassen, dass Herr Neuhauser auch die Aetzung mittels Flusssäure häufig anwendet, und damit ist für die Anstalt ein ausgezeichnetes technisches Mittel für diesen Kunstzweig gewonnen. — Das Magazin enthält ein reiches Lager von allen möglichen Glassorten (englisches, Antik- und Kathedralenglas, französisches, belgische und deutsches Tafelglas in allen Farben-Nuancen). — Neuestens erstreckt sich die Thätigkeit der Anstalt auch auf die Glaserzeugung, und die Resultate der ersten Versuche lassen die besten Erfolge des Unternehmens hoffen, so dass in Kürze die Anstalt das Glas in jeder Farbe und Textur selbst erzeugen kann. — Damit haben Sie ein kleines Bild von der Thätigkeit und den Leistungen einer schönen Kunstanstalt Tyrols; ich zeichnete es, überzeugt, dass es für die Leser Ihres geschätzten Blattes nicht uninteressant sein dürfte, zu erfahren, dass man auch in Tyrol da vorwärts strebt, wo ein Fortschritt vernünftig und gut ist.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg, Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 3. — Köln, 1. Februar 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Architekt Dr. Lotz in Marburg und Professor Dr. Lotze in Göttingen über Gothik.

Eine unläugbare Signatur unserer zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ist das Vorherrschen kritischer Bestrebungen. Nicht bloss gibt es eine Unzahl *ex professo* ganz oder theilweise kritischer Blätter für die verschiedensten Zweige der Kunst und Literatur, sondern die in den letzten Decennien in grossartigem Umfange popularisirten Wissenschaften, die täglich und wöchentlich und monatlich erscheinenden Zeitungen, Flugblätter, Zeitschriften produciren eine unermessliche Menge Wissensmaterial, das jedem, der Lust hat, leicht und wohlfeil zu Gebote steht. Wer nach eingenommenem Diner sein Hotel verlässt, und eine Verdauungs-Promenade zu irgend einem *café littéraire* unternimmt, führt sich, auf einem Divan behaglich ausgestreckt, die Weisheit der hervorragendsten Tagesliteratoren zu Gemüthe, so dass er in seiner Abendgesellschaft mit grosser Erudition und sicherem Urtheil zu sprechen und zu disputiren weiss: über die neuen Complicationen im Orient, über die Verlegenheiten Louis Napoleon's, über neu entdeckte Petroleumsquellen, über Concerte und Theater-Aufführungen in New-York, über das Lutherdenkmal, über irgend eine *cause celèbre* bei den Assisen zu Paris, über das neue ästhetische Werk von Gervinus, über das Schleiermacher-Jubiläum und die theologisch-philosophische Richtung des Verewigten, kurz, *de quacunque re scibili et de quibusdam aliis*. So ist denn in der weitesten Dimension die Kritisir- und Disputirwuth durch die rastlose Thätigkeit der Druckermaschinen geweckt, unsere Zeit preist sich mit Selbstgefühl als die geistig mündig und selbständig gewordene, als die von den Fesseln des Herkömmlichen emancipirte, die mit dem Dogmatismus auf allen Gebieten gründlich gebrochen habe. Es gibt freilich auch recht verständige Leute, welche die Ansicht hegen, es sei unsern Zeitgenossen der gläubige und vornehmlich der leichtgläubige Sinn in recht hohem Grade eigen. Die wenigen Hunderte, welche die Druckerpressen versorgen, schreiben den Millionen ihrer Leser die unfehlbaren Symbola vor, und diese sprechen gläubig ihr „Credo" nach und bilden sich ein, zur Höhe der selbständig denkenden Gebildeten erhoben zu sein, während sie ohne Besonnenheit und ohne Bescheidenheit nur gedankenlose, aber dünkelvolle Nachsprecher sind, welche die täglich frisch vorhandene Geistesfüllung mit Behagen ausströmen lassen. Würde nur geschrieben und gedruckt mit gewissenhafter Wahrheitsliebe, nach gründlicher Prüfung, ohne Vorurtheile und Leidenschaft, um der Wissenschaft, der Wahrheit und dem eigentlichen Volkswohl zu dienen, dann wäre gewiss die von Jahr zu Jahr zunehmende Menge der literarischen Erscheinungen aller Art ein segensreicher Fortschritt unserer Zeit zu nennen; allein es ist leichter, die Masse des Gedruckten zu vervielfältigen, als die Wahrheit zu verbreiten. Wie wird nicht beispielsweise die intellectuelle Confusion und Corruption befördert durch Misshandlung der historischen und naturhistorischen Wissenschaften? Auch Kunstproduction und Kunstkritik müssen in unseren Tagen kräftig mitwirken, um die Massen des gebildeten und ungebildeten Volkes mit antichristlichen Anschauungen zu erfüllen und den Paganismus in Theorie und Praxis zu repristiniren. Daher ist es, weil so selten,

um so wohlthuender, Urtheilen zu begegnen, die der erkannten Wahrheit ohne Scheu und Rückhalt Zeugniss geben. Wir bieten den Lesern dieses Blattes in Folgendem zwei Aussprüche über gothische Baukunst, einen kürzeren von Lotz, einen längeren von Lotze. Für diese Zusammenstellung ist der Gleichklang der Namen der äussere Grund; ihre innere Zusammengehörigkeit an dieser Stelle liegt in der gemeinsamen Parteilosigkeit und Freimüthigkeit, womit sie, ungeachtet ihrer protestantischen Confessionalität, ihre Anerkennung über eine Kunstrichtung aussprechen, die dem Katholicismus in der „verrufensten" Zeit seines Bestehens, dem finsteren schrecklichen Mittelalter, entsprossen ist, und die daher als selbstverständliche Barbarei noch heutzutage bei manchen classischen Zeloten Verachtung und Verurtheilung findet.

Lassen wir zuerst Dr. W. Lotz sprechen:

„Was uns betrifft, so wäre zu wünschen, dass die heutigen Baukünstler endlich einmal von dem Umhersuchen in allen Architekturen des Alterthums und der Neuzeit zurückkämen und vor allen Dingen in einem Stile die Meisterschaft zu erreichen strebten, was nach dem Sprüchwort: *„vita brevis, ars longa"* nur dann möglich ist, wenn man einen Stil sein eigen nennen kann. Dieses aber ist nur dann möglich, wenn man die übrigen ungeübt lässt. In der That spricht es für einen Mangel an Charakter, worin sich unsere Zeit von allen früheren wesentlich unterscheidet, dass ihr der Baustil fehlt. Hier gilt es also, unter den bereits vorhandenen zu wählen. Wer den gothischen wirklich kennt, dem kann diese Wahl keine Qual bereiten; für den sind die Anpreisungen der Antike als der allein und ewig mustergültigen Kunstform doch nur Phrasen, welche keine strengere Prüfung aushalten; der weiss ferner, dass jede Baupraxis, die es mit der Wahrheit nicht ganz genau nimmt, an einer gewissen Unfruchtbarkeit leidet, und dass die Antike ganz wahr wieder ins Leben rufen zu wollen, nicht nur unmöglich, sondern auch übertrieben kostspielig sein würde; der sieht ein, dass, was für Kinder sich schickt, dem Manne unziemlich sein würde. Und Kinder waren die Hellenen. Sie haschten nach dem Schein, obwohl sie wussten, dass die Wahrheit nicht dahinter verborgen war. Die Baukunst ist nun einmal für das Leben da. Sobald sie gegen das Leben gleichgültig wird und leeren Ideen nachjagt, wird sie zur Spielerei und geht zu Grunde.

„Man würde den einen Verschwender nennen, der das Doppelte des Nöthigen aufwenden wollte; die gothische Baukunst weiss mit der Hälfte des Materials, also im gewissen Sinne auch der Arbeit auszukommen, um denselben Zweck zu erreichen, wie andere Bauweisen.

„Jedermann würde den einen Thoren schelten, der die Eisenbahn verschmähen und auf einer griechischen Biga reisen wollte; nicht viel anders scheint uns der zu verfahren, welcher die eminenten Erfindungen, in deren Besitze die gothische Baukunst sich doch unstreitbar befindet, verachtet, um antik-classische Muster nachahmen zu können.

„Leider ist Zeit und Raum nicht ausreichend, um die Vorzüge der gothischen Kunst auch im Einzelnen nachzuweisen; ich muss mich begnügen, sie in folgenden Sätzen zusammenzufassen.

„In der gothischen Baukunst triumphirt der Geist über die todte Materie, so dass dieselbe nicht so sehr ihren eigenen Gesetzen, als dem Geiste zu gehorchen scheint.

„Dies zeigt sich zunächst in der Gesammterscheinung des gothischen Kirchengebäudes. Man kann dasselbe einem Organismus vergleichen, in so fern sich wie bei diesem der Gegensatz zwischen haltgebenden und nur umhüllenden raumabschliessenden Theilen charakteristisch ausgeprägt findet. Auf diesem Wege wurde mit dem geringsten Aufwand an Masse die möglich grosse Festigkeit erzielt.

„Es zeigt sich der Triumph des Geistes über die Materie aber auch in der Gestaltung der einzelnen Bauglieder. Nicht als ob diese Herrschaft nach Art einer neueren ästhetischen Betrachtungsweise aufgefasst werden dürfte. Einer solchen Auffassung würde die strenge Zweckmässigkeit der Theile widersprechen, wovon jeder ein bestimmtes Bedürfniss zu befriedigen vorhanden ist. Betrachten wir beispielsweise die Gesimse! Nach der ästhetischen Auffassung sind dieselben dazu bestimmt, über einander liegende Bautheile, z. B. Stockwerke, von einander zu sondern und das Gebäude oder einzelne von ihnen umschlungene Gebäudetheile gleichsam zusammenzubinden, damit sie nicht auseinanderfallen können. Es mag sein, dass in der antiken Kunst dergleichen Vorstellungen bei der Bildung gewisser Gesimse maassgebend gewesen sind. Wenn dieses in einem südlichen Klima und bei Anwendung wenig poröser Baumaterialien, wie des Marmors, ungestraft geschehen konnte, so ist doch die band- oder plattenartige Gesimsform in den nordischen Gegenden um desswillen unpassend, weil auf der oberen fast wagerechten Fläche die Regentropfen auseinanderspritzen und die über dem Gesimse befindlichen Theile durchnässen. Bei den gothischen Werken bilden desshalb alle solche Gesimse oben eine schräge Fläche, an welcher das Regenwasser ruhig herabläuft,

und unterhalb ist an ihnen eine starke Unterschneidung angebracht, welche das Wasser nöthigt, abzutropfen, ohne die unter dem Gesimse befindlichen Theile zu berühren. — In ähnlicher Weise lässt sich bei allen Gliedern der mustergültigen gothischen Bauwerke, sollten sie einer oberflächlichen Betrachtung auch nur zur Zierde vorhanden zu sein scheinen, ein bestimmter Zweck finden, welchem sie dienen, mithin ein Walten des Geistes, der die Materie zweckvoll gestaltet hat. So sind die sogenannten Krabben, jene Blätter, welche den Kanten der steinernen Dächer an den gothischen Thürmen entspriessen, zugleich Staffeln, deren man sich bei Reparaturen zum Hinaufklettern an diesen steilen, hoch zum Himmel hinaufragenden Thurmhelmen bedient.

„Es zeigt sich aber die Herrschaft des Geistes an den Ornamenten auch noch in anderer Weise. Die gothische Kunst liebt es, die Verzierungen ihrer Bauten der organischen Schöpfung, und zwar vorzugsweise der einheimischen Thier- und Pflanzenwelt zu entnehmen, aber nicht so, dass sie die Organismen mit allen Zufälligkeiten der Besonderheit eines einzelnen Individuums, welches gerade zur Nachahmung gedient hat, copirt, sondern indem sie die Merkmale der Gattung, in welchen sich gleichsam ihr Charakter verkörpert, schärfer ausgeprägt, Nebensächliches aber zurücktreten lässt. Doch diese Thätigkeit des Stilisirens ist eine Seite der gothischen Kunst, welche ja in ihrer Weise jede Kunst, welche diesen Namen verdient, mit ihr theilt. Erst unserer Zeit scheint es vorbehalten, sehr allgemein in ein eben so stil- als geistloses Copiren der Natur zu verfallen, welchem die möglichst natürliche Wiedergabe derselben als Hauptaufgabe gilt.

„Mein Freund, Herr Professor Grau, sagt in seiner Apologie des Christenthums, „„Semiten und Indogermanen““: Die Kunst hat einen nicht zufälligen, sondern nothwendigen, einen nicht vergänglichen, sondern ewigen Zweck, und dieser ist: einen Vorschmack der ewigen Herrlichkeit zu geben, zu predigen von der ursprünglichen und ewigen Schönheit der Welt, die einst wieder erscheinen soll, wenn alles hinweggethan sein wird, was ihre Erscheinung hindert. Wir dürfen wohl sagen: Keine Kunst hat diesen Zweck so vollständig erreicht, als die gothische. Durch jenes Streben nach oben, welches in allen ihren echten Schöpfungen lebt, ist sie gleichsam eine Erscheinung des Strebens nach der verklärten Welt, welche die wahre Religion gibt, hat sie einen Zug ewigen Lebens an sich.

„Im Zusammenhange hiermit erkennen wir nun aber den tiefsten Grund des Hin- und Herschwankens, des unsichern Suchens und nicht Findens, woran unsere heutige Kunst leidet. Er liegt in dem Mangel an Bewusstsein für das eigentliche Ziel des Menschenlebens, in dem nichtigen nur für diese Welt und ihre Lust empfänglichen Sinne, der eine Signatur der Gegenwart ist. Es fehlt unserer Zeit allzu sehr der Glaube, es fehlt ihr das Sehnen und Streben nach der Ewigkeit, „„nach Erlösung aus dieser Welt des Todes und der Hässlichkeit,““ welchem die wahre Kunst allein entspringen kann. Eine Folge dieses Sinnes ist der immer noch sehr empfindliche Mangel an kirchlichen Neubauten, also gerade an den höchsten Aufgaben der Baukunst, die zugleich den sämmtlichen übrigen Künsten die würdigsten Zwecke zu setzen vermögen. Daher geht die Thätigkeit der meisten Künstler in Arbeiten auf, die nur vergänglichen und gemeinen Zwecken dienen, also jeden höheren Schwung der Phantasie, jede wahre Erhebung der Seele verhindern. So lange diese Sinnesrichtung die Oberhand behält, ist an die Entstehung einer für unser Jahrhundert charakteristischen Baukunst gar nicht zu denken, ist die Hoffnung, einen neuen Baustil entstehen zu sehen, ein Traum, und bleibt nichts übrig, als nach wie vor bei der Vergangenheit in die Lehre zu gehen und in ihrem Geiste Neues zu schaffen. Dazu zeigen die grössten Architekten unserer Zeit, unter welchen mein leider so früh abgerufener Freund und Lehrer Ungewitter eine ehrenvolle Stelle einnimmt, den Weg.

„Ungewitter's Bauten, seine Schriften, seine Veröffentlichungen vaterländischer Kunstwerke, wie seine eigenen Entwürfe sind Führer von unschätzbarem Werthe, welche den mit Ernst vorwärts strebenden Künstler in den Stand setzen können, jede Aufgabe der Baukunst in ihrer Tiefe zu erfassen und mit Ueberlegenheit zu lösen. Möchte ihnen dieser Erfolg in immer reicherem Maasse und wachsender Ausdehnung zu Theil werden!"

So weit Dr. Lotz in einem Schlussvortrage „über die gothische Baukunst, ihre Entstehung und ihre Bedeutung für unsere Zeit", enthalten in dem zu Stuttgart erscheinenden „christlichen Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus", December 1868, Nr. 12.

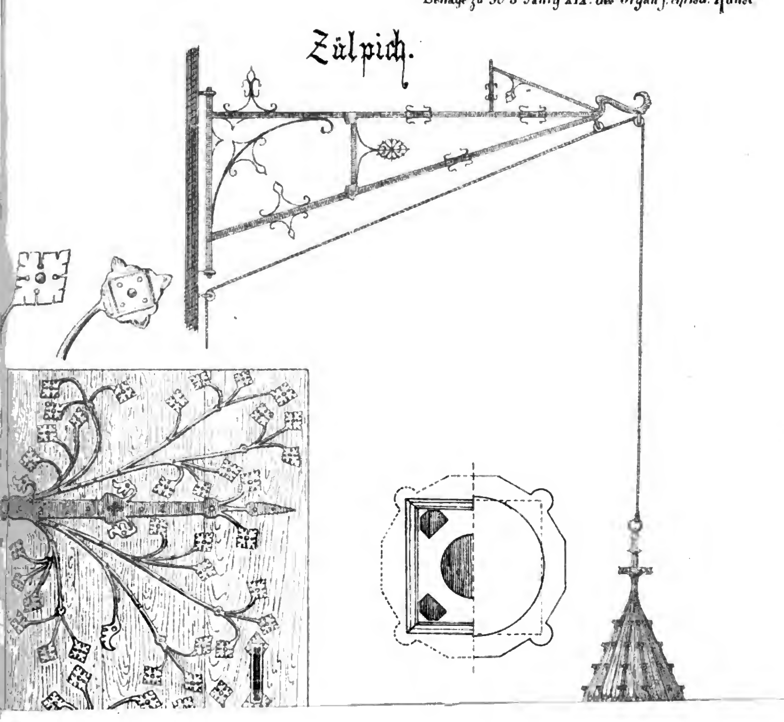
In längerer Ausführung und zum Theil mit polemischer Spitze gegen Hübsch erörtert das Wesen und die Berechtigung der gothischen Bauweise Hermann Lotze folgender Maassen:

„Was die romanische und gothische Bauweise zusammengenommen von der römischen unterscheidet, scheint mir theils in dem Bestreben zu liegen, der gewölbten Decke ein erzeugendes Motiv, nicht bloss eine Stütze in dem Unterbau zu geben, theils aber in der Bedeutung, die sie bei dem massigen Mauerkörper geben. In den griechischen Tempeln liegt die Cella, also der

nutzbare Raum, zu welchem die Säulenhalle den Zugang bilden soll, im Grunde ausserhalb der ästhetischen Bearbeitung als ungegliederte Wandmasse; die Kunst entfaltet sich nur an jenem Eingang, und ganz folgerecht ging schon in der römischen Architektur das griechische Säulenhaus in dem blossen Porticus einer grösseren Anlage unter. Aber auch die Römer benutzten die umschliessende Wandmasse nur als Stütze der Wölbung, und gaben ihr selbst nur geringe und nicht entsprechende Gliederung. Die beiden späteren Stile scheinen mir nun den Eindruck zu geben, dass die eigentliche, raumumfassende Mauermasse als allgemeine Substanz wirkt, aus der die einzelnen constructiven Kräfte an einzelnen bestimmten Stellen herauskrystallisiren, ganz wie die Glieder eines lebendigen Organismus sich aus einer indifferenten Keimflüssigkeit formen, die zwischen den gestalteten Theilen noch als formloses, aber formschaffendes Substrat sichtbar bleibt. Gelegenheit zu solcher Gestaltung bot theils die Vielgliedrigkeit der Innenräume, theils die zunehmende Verwendung der Fenster, theils die Anlage der Thürme; überall, wo die umschliessende Wand einer solchen Aenderung ihrer Function unterlag, war die Aufforderung da, aus ihrer gleichartigen Masse die hier gerade sich sammelnden und anspannenden Kräfte in äusserlicher Form anzudeuten; als vorspringenden Wandpfeiler, als horizontales Gesims, das einen Absatz ausruhender Kraft versinnlicht, als eine Reihenfolge dichtgedrängter Zierglieder, die um Fenster und Portale die raumöffnende Thätigkeit, mit der die Masse sich hier aus einander thut, als eignen Entschluss derselben, als ihre eigne lebendige Leistung, vorher andeuten.

„Diesen gemeinsamen Gedanken wenden jene beiden Bauweisen charakteristisch verschieden. Die romanische, wo sie in ihren bezeichnendsten Werken folgerechter Rundbogenstil ist, lässt dem Mauerkörper noch grosse ruhige Flächen, aus denen sich die erzeugende Masse nur an wenigen, den Hauptgliederungen der Construction entsprechenden Orten zu ausdrucksvollen Formen zusammenzieht; im Innern bieten sich jene Flächen der Malerei dar, im Aeussern deuten sie nur an ihren Gränzen durch Rundbogensäume das allgemeine Bildungsgesetz der Masse an, das an den Wölbungen der Fenster und Portale und deren decorativer Füllung mit grossem Formenreichthum sichtbar wird, und sich in dem polygonen Grundriss der Thürme und ihrer pyramidalen Dachung auf verhülltere, nicht minder ausdrucksvolle Weise wiederholt. Zugleich lässt der romanische Stil den Gegensatz der Träger und des Getragenen nicht verschwinden, der Bildungstrieb des Ganzen erzeugt sich selbst Theile, die als Stützen und Lasten auf einander wirken, und als solche durch den bleibenden Gegensatz aufstrebender Glieder, und deutlicher, satter Horizontalgesimse unterschieden sind. Diesen Charakter eines ruhigen Gleichgewichts mächtiger, lebendiger Kräfte löst der gothische Stil in den anderen eines durchgehenden Aufstrebens auf, in welchem der Gegensatz der Träger und des Getragenen völlig aufhört, und jeder horizontale Absatz nur momentane Ruhe und Sammlung der in die Höhe eilenden Thätigkeit, aber nicht den Druck einer zu unterhaltenden Last bezeichnet. Es ist folgerecht, dass die Mächtigkeit dieses Aufstrebens nicht einzelne Theile, sondern den ganzen Mauerkörper mit ergreift, dass die ruhenden Wandflächen verschwinden oder auch an ihnen Linien hervortreten, in denen der lebendige Trieb nach oben erwacht, dass die horizontalen Gliederungen durch den rastlosen Verticalismus aller Theile unterbrochen werden, dass an die Stelle des Rundbogens und seiner Ornamentik der Spitzbogen mit der seinigen tritt, dass endlich für die Grösse der aufwärts drängenden Macht ein Maassstab durch die Vielfältigkeit der Gipfel gegeben wird, die vor der Erreichung des letzten Zieles endigen.

„Hiermit schildere ich nur den Eindruck, den in Deutschland die ästhetische Phantasie von den Werken der romanischen und gothischen Architektur empfing. Den Eindruck, hebe ich ausdrücklich hervor, den diese Monumente machten, nachdem sie da waren; keineswegs soll damit zugleich der erfinderische Gedankengang angegeben sein, der zur Entwicklung beider Stile führte. Die früheren Einfälle, welche die Gothik kurzer Hand aus dem ägyptischen Pyramidenbau oder von den Zweigverschränkungen alter deutscher Waldheiligthümer ableiten, die Meinungen, welche dem mittelalterlichen Christenthum zutrauten, aus dem Stegreif plötzlich diesen complicirten Ausdruck seines Glaubensaufschwungs erfunden zu haben, sind eben so, wie der Traum, in der Gothik eine rein deutsche Kunst verehren zu können, vor den Fortschritten der Kunstgeschichte verschwunden. Wir bewundern diese Fortschritte; aber die Aesthetik hat nur die Schönheit des Geleisteten zu betrachten; die Enstehungsgeschichte der Leistungsfähigkeit interessirt in diesem Falle nur, sofern die Menge der zusammenwirkenden Bedingungen, die sie nachweist, es erklärlich macht, dass der gothische Stil niemals wie der griechische zu typischer Fortsetzung seiner Formen gekommen ist. In der Beurtheilung des Geleisteten nun gehen nach einem Zeitraum ästhetischer Schwärmerei für die Gothik die Meinungen aus einander, und zwar in neuester Zeit mit einer Verbitterung der Parteinahme, die mich absichtlich auch hierüber nur zu der ruhigeren Darstellung von Hübsch zurückkehren lässt. Ich unterscheide in ihr,



Stunde etwa des Abtes Süger glücklicher Griff zu einem consequenten Ganzen vereinigte: immer lag doch im

den der breiten, für Gemälde passenden Wandflächen bedauert, so scheint uns doch fraglich, ob die Architektur die Verpflichtung habe, Raum für eine so ausgedehnte

des Ganzen erzeugt sich selbst Theile, die als Stützen und Lasten auf einander wirken, und als solche durch

sichtlich auch hierüber nur zu der ruhigeren Darstellung von Hübsch zurückkehren lässt. Ich unterscheide in ihr,

was sein ästhetischer Geschmack will, von seinen Urtheilen in technischer Beziehung, in der Sache dagegen das, was den Baustil selbst angeht, von den Mängeln, die der handhabende Künstler oder der Irrthum der Zeit verschuldet hat. Viele dieser letzteren Art fallen ohne Zweifel den gothischen Kathedralen zur Last: die oft unverhältnissmässige Thurmhöhe und die Niedrigkeit und Schmalheit der Portale, durch welche eine übel angebrachte Symbolik zum Himmel wies und die Englgkeit des Weges zum Heile andeutete; die allzu grosse Menge der stützenden Vorbauten, die dem Ganzen einen schräg ansteigenden Schattenriss geben und den Verticalismus der aufsteigenden Wände zu sehr verdecken; die keineswegs glückliche Idee der Strebebogen, deren gewöhnlich viel geringerer Steigungswinkel dem grösseren der übrigen ansteigenden Theile unharmonisch ist, und deren perspectivisch sich kreuzende Linien dem Bau das Ansehen eines stehen gebliebenen Gerüstes geben. Aber dies und vieles Aehnliche sind nicht Fehler des Stils, sondern des Planes, zu dem man ihn verwendete, und fast möchte man hieher auch einen Theil der Vorwürfe rechnen, die Hübsch gegen die technischen Verfahrungsweisen der Gothik richtet. Unzweckmässig und dem Klima nicht angemessen findet er die unzähligen Winkel der nicht unter ein Dach zu bringenden Einzelglieder des Baues; gering im Verhältniss zu der Grossräumigkeit des folgenden italienischen Stils die technostatische Kühnheit der Wölbungen, welche das Mittelschiff mit geringer Breite nur mehr in die schwindelnde Höhe ziehe, durch massenhafte Pfeiler die Uebersicht des ganzen Innenraumes hindere, und durch ungeheure Apparate doch nur eine leichte, kaum den Brand des Dachstuhls aushaltende Gewölbedecke unterstütze. Den wesentlichen Charakter des Stils betrifft dagegen der seitdem öfter wiederholte Tadel gegen die Gliederung des Ganzen und das System der decorativen Formen; und hierüber scheint mir allerdings eine weitere Berufung zulässig. Die unablässige Hervorhebung des senkrecht aufsteigenden Triebes und die Zurückdrängung und Durchschneidung aller Horizontalgesimse war lange der allgemeinen Meinung als ein kraftvoller Ausdruck des aufstrebenden Sinnes der christlichen Weltansicht erschienen. Ich kann nicht begreifen, warum dieser lebhafte Eindruck, den der Anblick der Monumente noch immer wiederholt, jetzt geringschätzig zu den mystischen Träumereien der Nichtsachverständigen gerechnet werden soll. Wie auch immer der gothische Stil aus vielen vereinzelten früheren Elementen entstanden sein mag, die dann in bestimmter Stunde etwa des Abtes Süger glücklicher Griff zu einem consequenten Ganzen vereinigte: immer lag doch im Hintergrunde wirklich jene eigenthümliche Weltansicht; sie hatten eben jene Bedürfnisse geschaffen, zu deren Befriedigung man auf die Vereinigung aller jener Mittel geleitet wurde. Aesthetisch aber ist nicht einzusehen, warum der vollständige Ausdruck dieser Stimmung der Baukunst unerlaubt und unter den gothischen Denkmalen diejenigen vorzuziehen seien, welche noch nach der Weise des romanischen Stils mit deutlicher Hervorhebung horizontaler Abtheilungen ihr Ganzes in allerdings klarer und gefälliger Weise gliedern. Der Gedanke, Stockwerk auf Stockwerk zu häufen, ist an sich kein künstlerischer; ein horizontales Gesims hat nur einmal, als Abschluss des Ganzen, ein Recht, dieses Ganze wesentlich zu bestimmen; eine deutliche Horizontalgliederung, welche die ganze Façade in über einander gestellte Viereckfelder theilt, kann als geometrische Verzierungsform eines Geräthes, dem es natürlich ist, aus Fächern zu bestehen, leichter gerechtfertigt werden, denn als Gliederung eines Bauwerkes. Es verhält sich sehr verschieden, ob die einzelnen aufsteigenden Theile eines Ganzen, indem sie in verschiedenen Höhen frei endigen, dadurch nebenher eine Menge in verschiedenem Niveau gelegene Plätze hervorbringen, die einem Gebrauche dienen können, oder ob das Ganze selbst in seiner Gesammtmasse in Geschosse zerfällt, deren eines nicht als das erzeugende Motiv, sondern nur als die mechanische Unterlage des anderen erscheint. Den ungünstigen letzteren Eindruck machen die vielen Geschosse romanischer Domthürme, welche die ganze Masse in einzelne Trommeln theilen; die gothischen Thürme dagegen mit ihren halb bis zum Gipfel durchgehenden, halb vorher frei endigenden Massen lassen die Horizontalebnen mit Recht nur als Nebenproducte eines nicht absichtlich auf sie gerichteten Strebens erscheinen.

„Ungünstig beurtheilt Hübsch das ganze Ornament der Gothik; sie verziere alle Glieder des Baues nur mit einer Klein-Architektur, welche jedes wahrhaft freie Ornament ausschliesse, nur die Formen des Ganzen in Miniatur und ohne ihre constructive Bedeutung wiederhole; endlich durch antioptische Magerkeit das Auge beleidige. Diese Vorwürfe zeigen, dass auch für die Architektur die Aesthetik noch Manches nicht genug grundsätzlich bestimmt, sondern vieles dem Geschmack überlassen hat, der nicht alles mit gleichem Maasse misst. Wenn Hübsch die gothischen Dome Glashäuser nennt, eine übertriebene Bezeichnung, die der wirkliche Eindruck nicht rechtfertigt, und wenn er das Verschwinden der breiten, für Gemälde passenden Wandflächen bedauert, so scheint uns doch fraglich, ob die Architektur die Verpflichtung habe, Raum für eine so ausgedehnte

malerische Schaustellung zu bieten, wie sie romanische Kirchen füllen, und ob sie nicht genug thut, einzelnen Gemälden die Stätten zu gewähren, die ihnen auch der gothische Stil nicht versagen muss. Für das freie, schön geschwungene Ornament ferner finden wir die Architekten meist eingenommen; welcher begründete Einwurf aber, der nicht bloss auf der sogenannten feinen Bildung des Auges, sondern auf ästhetischen Grundsätzen beruhte, lässt sich gegen den Gedanken aufbringen, die ganze wirksame Masse des Bauwerks als durchgängig belebt durch denselben specifischen Bildungstrieb zu charakterisiren, der auch ihren wirklichen mechanischen Functionen die eigenthümliche Form ihrer Ausführung bestimmt? Nicht jede dieser Decorationen soll vertheidigt werden, die ja in der grossen Menge der Monumente von sehr verschiedenem Werth häufig genug übel angebracht sind, wohl aber das Princip der Ausschliessung des völlig freien Ornamentes, welches keine der specifischen Formen andeutet, die in die Masse als ihr eigenes, lebendiges Gestaltungsgesetz hineingedacht sind. Vollkommen am unrechten Ort wurde dasselbe Princip der Architektur in der Bildung der Geräthe angewandt, deren sonst oft geistreiche Einzelheiten den thörichten Geschmack nicht vergüten können, Schmuckkästchen, Sessel und Kelche als mannigfach gethürmte und gegiebelte Miniaturgebäude zu formen. Derselbe Mangel erfinderischer Phantasie, der uns hier auffällt, begegnet uns in der gothischen Baukunst häufig da, wo sie wirklich wie in Capitelbildungen zum freien Ornament griff; sie copirte dann, aber sie stilisirte nicht die natürlichen Muster, die sie überdies zuweilen mit grillenhaftem Geschmack wählte.

(Schluss folgt.)

Die Legende vom h. Christophorus und die Plastik und Malerei.

Bereits in Nr. 15 des vorigen Jahrganges unseres Organs, bei der Besprechung der ikonographischen Studien des Herrn van Heukelum: „*Van sunte Cristoffels beelden*“, hat A. Reichensperger auf die unter obigem Titel in Hannover bei Meyer, 1868, erschienene Schrift hingewiesen. Der Verfasser, Lehrer August Sinemus, bezeichnet seine Schrift selbst als eine Studie über christliche Kunst, und sucht vor Allem das kunstgeschichtliche Interesse, welches die Christophorus-Legende in so hohem Grade darbietet, hervorzuheben, ohne es zu verkennen, „dass dieselbe auch einen mythologischen, kirchlichen und literar-geschichtlichen Standpunct nicht allein zulässt, sondern auch erheischt“. Die weitere Ausführung alles dessen, was bei einer derartigen Behandlung des Gegenstandes zur Sprache kommen muss, lässt er für eine Arbeit grösseren Umfanges aufgespart bleiben. Das jetzt Dargebotene gehört grossentheils ursprünglich einem vom Verfasser gehaltenen Vortrage an, dessen Form nur bei vollständiger Veränderung des Inhalts geändert werden konnte. So versichert Sinemus in der Vorrede und fügt hinzu, dass er sich zu einer Umarbeitung des Inhaltes um so weniger habe entschliessen können, als dann auch „die treffende Darstellung der Legende und deren Deutung hätte entfernt werden müssen, welche ihm unter den neueren Bearbeitungen derselben am meisten zusagte, und deren Benutzung für den vorliegenden Zweck von dem hochverehrten Herrn Verfasser bereitwilligst gestattet war“ [1]).

Genauer gesagt, es ist Verwerthung der Sanct Christophorus-Legende in Poesie und bildender Kunst, was H. W. sich zum Gegenstand seiner Darstellung gewählt hat; während er jedoch im letzten Theil seiner Arbeit in dem statistischen Nachweis, wie sehr die bildende Kunst des Mittelalters unseren Heiligen gefeiert und in ihren schönsten Werken verherrlicht hat, zu grosser Vollständigkeit gelangt, bleibt die Anzahl der poetischen Bearbeitungen, welche der erste Theil uns vorführt, eine beschränkte, ja, es hat den Anschein, als ob die Deutung der Legende hier die Hauptsache sei, nach deren Zwecken sich die Darstellung zu richten hat.

Bei diesem Verfahren appellirt S. an die Billigung aller derer, welche wenigstens eine symbolische oder allegorisirende Deutung der Legende gelten lasse. Mit Recht hat schon Reichensperger in der Anzeige der oben erwähnten Schrift van Heukelum's darauf hingewiesen, dass jene Ansicht, wonach die Christophsbilder allegorische oder symbolische Darstellungen seien, für jeden Kenner des christlichen Mittelalters und der Sinnesweise unserer Vorfahren schon von vorn herein die Vermuthung gegen sich habe. Jene Ansicht entspricht keineswegs dem ursprünglichen Begriff des Wortes Legende, wonach es jede Heiligengeschichte im Gegensatz zur profanen Geschichte bezeichnet, sondern der modernen Bedeutung, womit der Unglaube und die Frivolität der letzten Jahrhunderte das Wort „Legende“ ausgestattet haben. Erst wenn die Glaubwürdigkeit des Inhaltes jener Erzählungen von Heiligen principiel in Frage gestellt wird,

1) Es ist dies Superintendent Rocholl in Göttingen. Vgl. dessen Christophorus, 2. B. Hannover bei Meyer, 1863 ff.

wird der Frage nach der symbolischen und allegorisirenden Bedeutung der Legende das weiteste Feld eröffnet. Fern von uns sei es, das Verdienst jener Männer schmälern zu wollen, welche, gleich Herder, die welthistorische Bedeutung und den tiefen Sinn der Legende hervorgehoben und der Mit- und Nachwelt nachdrücklichst zum Bewusstsein gebracht haben; aber für durchaus nothwendig erachten wir es, einzustehen für den historischen Charakter der Legende im Ganzen und Grossen. Wir halten fest an dem Glauben, dass die katholische Kirche unerschöpflich Helden erzeugt, deren übermenschliche Tugenden Zeugniss ablegen von der Göttlichkeit ihres Stifters, und die zugleich Vorbilder sind dem idealen Tugendstreben spätester Geschlechter.

Aber, welches ist dann, nach S., der Christophorus-Sage Sinn und Bedeutung, wie er sie — wir constatiren es mit Freude — ohne alle Bitterkeit der Polemik gegen den Glauben der alten Kirche an die Persönlichkeit des h. Martyrers Christophorus, welchen das Genie unserer hervorragendsten Künstler verherrlicht hat, in unserer Broschüre darlegt? Hören wir seine eigenen Worte:

„Der deutsche Geist, welcher sich in der Kirche Christi gehoben, verklärt und geheiligt wieder gefunden hatte, war der Riese geworden, der den Heiland der Welt durch die Wogen und Stürme der Völkerwanderung getragen — Anfangs wollten die starken Schultern unserer Väter sich nicht beugen, den zu tragen, der auch am Kreuze für sie gestorben war. Deutsches Volk will nur dem Grössten, dem Mächtigsten dienen. Endlich aber wurde es sein Beruf, das Christenthum mit aller Frische und Stärke der Gesinnung mit der Lauterkeit und Entschiedenheit des Willens, mit der Tiefe der Empfindung und der Einigkeit und Festigkeit seines ganzen inneren Wesens aufzunehmen und hindurchzutragen durch die Stürme der Weltzeiten und Weltgeschichte. Die älteste Geschichte unseres Volkes bezeugt es, dass kein Volk der Erde durch solche einfache Entschiedenheit, durch solche Treue und Hingebung, durch solche Einheit und Einigkeit mit sich selbst, durch solche Demuth und Aufopferungslust, mit einem Worte, durch solch einen Helden-Charakter in dem Maasse geeignet war, das Evangelium aufzunehmen und sich demselben ganz und ungetheilt hinzugeben, wie das deutsche. . . . Und wenn die Wasser hoch gehen in Kirche und Staat, Fluten aus der Tiefe, hier eine Flut, dort eine Flut, so werden deutsche Schultern, wenn auch mit zitternden Knieen und blassen Lippen, die Bundeslade, das Heiligthum des Glaubens hindurchtragen. Und wenn der Abfall vom Glauben wächst und alles Volk läuft zu wie Wasser und die Wasserwogen brausen gräulich, und aus hundert Trägern der h. Lade werden zehn, so werden die zehn zittern und jauchzen und das Kleinod tragen durch Revolutionen, Kriege, Stürme, und was da mag genannt werden, — hindurch, hindurch in deutscher Treue.“

Hoffentlich reichen vorstehende Mittheilungen hin, unseren Lesern eine Probe von des Verfassers symbolischer und allegorisirender Legenden-Deutung zu gewähren. Dass wir mit derselben keineswegs einverstanden sind, haben wir hinlänglich ausgesprochen. So erscheint uns ganz und gar gezwungen auch die Parallelisirung Christoph's mit dem Parcival. Beide sollen als Repräsentanten des deutschen Volkes erscheinen! Nun wird aber den celtischen Ursprung der Parcivals-Sage Niemand in Frage stellen und S. gibt selber zu (pag. 31), dass die Verehrung des h. Christoph aus Spanien nach Deutschland gekommen sei. Da wären also die idealen Sinnbilder und Prototypen des deutschen Volkes von auswärts, von den Romanen und Celten her exportirte Waare! Gewiss vorsichtig ist es, wenn S. in dem Helden von Montsalvage und in dem unserer Legende nicht bloss Repräsentanten des deutschen Volkes, sondern der ganzen Menschheit überhaupt findet. Gewiss kann man von unzähligen Menschen sagen, dass sie der Menschheit Repräsentanten in einem oder dem anderen Sinne sind. Gern wollen wir zugeben, dass der Schwarzkünstler der Volkssage im Genius unseres grössten Dichters sich zum Symbol des irrenden und strebenden Menschengeistes überhaupt verklärt habe, gern wollen wir in dem Werke Wolfram's von Eschenbach die Feier des erhabensten Geheimnisses der christlichen Religion, vollzogen mit den Mitteln poetischer Darstellung wiederfinden, der Held der Christophorus-Legende bleibt uns immer der grosse Heilige der christlichen Kirche, welchen das deutsche Volk als einen der vierzehn Nothhelfer besonders verehrt[1]). Die Uebertragung der Anubismythe auf unseren christlichen Heiligen, welcher S. mit Wolfgang Menzel das Wort redet, lässt sich nicht nachweisen. Wo findet sich, dass der das Sonnenkind heraustragende hundsköpfige Gott ein Riese gewesen?

Wenn wir so in der Deutung der Legende mit S. nicht übereinstimmen, so müssen wir noch besonders uns gegen den überpatriotischen Standpunct verwahren, welcher im Charakter und im Genius des deutschen Volkes den Felsen finden möchte, worauf der Christenglaube gebaut ist und den die Höllenpforten nicht über-

1) Ob gerade der römischen Kirche die Anrufung der vierzehn Nothhelfer besonders eigen ist, wie S. meint, ist zu bezweifeln. Von Franken aus hat sich ihre Verehrung verbreitet.

wältigen. Die Worte der h. Schrift wissen nichts hiervon, und möge Gott dem auserwählten Volke des neuen Bundes beistehen, sonst dürfte es bei der Christophorus-Rolle, die ihm H. S. zuweist, noch zu Schanden gehen.

Wir haben hier in einfachster Sprache unserer Ueberzeugung Ausdruck gegeben, um so mehr, als uns der Ton des Hrn. S., wie sehr er auch durch eine gewisse Begeisterung anspricht, wo er auch nicht verquickt ist mit dem süsslichen Gerede des modernen Pietismus, doch viel eher der Kanzel als der kunsthistorischen Abhandlung sich zu eignen scheint.

Die erwähnten Eigenheiten der Form treten bei dem zweiten Theile der Arbeit nicht mehr hervor. Zunächst hebt S. hervor, wie vom Süden, von Spanien und Italien aus die Verehrung des Heiligen durch fast alle deutschen Lande gedrungen, wie „Kirchen und Capellen, Klöster und Einsiedeleien, Wirthshäuser und Privatwohnungen, Orden, Gesellschaften und Stände nach ihm genannt und seinem Schutze empfohlen wurden." Vor allen nennt er die am Anfange unseres Jahrhunderts geschwundene, in streng romanischem Stile erbaute St. Christophskirche in Köln. Ungenau ist, was S. hier meldet, „dass die Christophsgemeinde nach der Zerstörung ihrer Kirche mit dem nahegelegenen St. Gereon vereinigt worden sei". In Nr. 15 des letzten Jahrganges unseres Organs hatten wir darauf aufmerksam gemacht, dass sich aus dem Vorhandensein der Pfarrkirche von St. Christoph neben dem Baptisterium kein sicherer Schluss auf das Alter der St. Gereonskuppel ziehen lasse. Die Christophskirche war nämlich die Pfarrkirche für das Gebiet des Stiftes, d. i. für den Stadttheil, welcher sich um das Stift von St. Gereon als Mittelpunct gebildet hatte. Sollte man nach den Worten von S. nicht glauben, St. Christoph und St. Gereon seien ursprünglich zwei Pfarreien gewesen, welche gar nichts mit einander zu schaffen hatten? Und wenn er in Bezug auf das Verschwinden von St. Christoph bloss angeben kann, dass dies nach 1639 geschehen, so wolle zu genauerer Nachricht dienen, dass 1803 nach Aufhebung des St. Gereonsstiftes die Pfarre nach St. Gereon versetzt und 1806 die Christophskirche abgebrochen worden.

An der Aufzählung anderer, dem h. Christoph gewidmeten Kirchen und Klöster reiht der Verfasser die dem Heiligen zu Ehren errichteten Orden, Vereine und Bruderschaften, vor Allem den 1517 durch den Landeshauptmann Sigismund Dietrichstein für die Ritterschaft von Steiermark, Kärnthen und Krain errichteten St. Christophs-Orden mit seinen merkwürdigen Statuten (pag. 32).

Hierauf folgt Nachricht von den Werken der Sculptur, die unseren Heiligen verherrlichten. Dass St. Christoph als Schützer der Brücken und Wege der Vorgänger des h. Johannes von Nepomuk gewesen, wird manchem unserer Leser nicht bekannt sein; als Patron der Schiffer galt namentlich in Köln der in St. Maria in Lyskirchen besonders verehrte h. Nikolaus.

Den letzten und zugleich am fleissigsten gearbeiteten Theil unserer Schrift bildet St. Christoph als Gegenstand der Malerei. Er geht die einzelnen Perioden der Entwicklung der deutschen Malerei durch und zeigt, mit welcher Vorliebe dieselbe von den ersten Anfängen an St. Christoph zu ihrem Gegenstand genommen. Die hervorragendsten Vertreter der Kunst, die Gebrüder Jan und Hubert van Eyk, ein Johann Memling, selbst Peter Paul Rubens, zeichnet uns S. als Darsteller des heil. Christophorus; bei der Schilderung, wie die grossen Maler des Zeitalters der Reformation, ein Albrecht Dürer und Lukas Cranach, sich unserem Gegenstand mit Vorliebe gewidmet haben, legt uns der Verfasser den Gedanken sehr nahe, wie einestheils die kunstfeindlichen Tendenzen des Calvinismus im deutschen Lutherthum niemals Platz finden konnten, andererseits jene Männer mit ihrer künstlerischen Thätigkeit viel zu sehr in den liebgewonnenen Traditionen wurzelten, als dass sie dieselben der reformatorischen Grundanschauung von der totalen Verderbtheit der menschlichen Natur, welcher die ethische Wurzel alles Heiligencultes nicht bloss in der Liturgie der Kirche, sondern auch in der Kunst vernichtet, hätten zum Opfer bringen können.

Mit der Uebersicht dessen, was die neuere Kunst seit Titian und Guido Reni bis auf Begas und Oesterley an Darstellungen des h. Christophorus geleistet haben, schliesst der Verfasser seine fleissige Arbeit, welche sowohl in den zahlreichen Anmerkungen mit hinreichendem literarischem Apparat ausgestattet wird, als auch durch das beigefügte Titelbild, „St. Christoph nach Memling", eine angemessene Ausschmückung erhält. M.

Taufstein und Eisenbeschlag aus der Kirche zu Zülpich.

(Nebst artistischer Beilage.)

In Nr. 17 des letzten Jahrganges dieses Blattes war der in Aachen seit einigen Monaten bestehende Kunstverein der Beachtung empfohlen und der Entwurf seiner Statuten mitgetheilt worden. Auf Wunsch mehrerer Freunde des Vereins hat derselbe sich entschlossen, im „Organ für christliche Kunst" Proben seiner Thätigkeit zu geben. Es sollte demgemäss mit einer Beschreibung der Kirche zu Frauwüllesheim nebst mehreren Beilagen der Anfang

gemacht werden. Da indess die Beilagen vor Ausgabe der vorliegenden Nummer nicht fertiggestellt werden konnten, soll an deren Stelle ein Blatt treten, welches ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt war.

Der vorliegende Thürbeschlag aus der Pfarrkirche zu Zülpich hat offenbar den doppelten Zweck, die Sacristeithür zu zieren, und das Erbrechen derselben möglichst zu erschweren, wesshalb er sich über die ganze Breite und Höhe der Thür ausdehnt. Das Blattwerk des Beschlags wirkt trotz seiner einfachen Behandlung sehr schön, und würde ohne Zweifel noch besser hervortreten, wenn der Beschlag statt seines jetzigen mit dem Holz gleichfarbigen Anstrichs, durch schwarzen Lack auf hellfarbigem Grund ausgezeichnet würde. Alle Blätter sind in ihrer Mitte mit einem Nagel befestigt; die grössere Mehrzahl derselben hat der Meister in der Weise behandelt, wie sie durch das deutlicher gezeichnete Blatt oben links veranschaulicht wird; nur einige wenige, wie das oben rechts, bei welchem eine rundliche Erhöhung das Quadrat in der Mitte einschliesst, das in seinen Ecken durch runde Löchelchen belebt wird. Die Blattstiele werden von halbrunden Stäben gebildet, liegen mit der platten Fläche auf dem Holz, und sind hin und wieder durch Nägel befestigt.

Der beigegebene Taufstein rührt wohl aus der unter dem Chor der jetzigen Pfarrkirche erbauten Krypta her, die in einer späteren Nummer besprochen und veranschaulicht werden soll. Ueber einem quadratischen Untersatz ruht das Becken auf einer runden Mittel- und vier polygonen Ecksäulen. Die äussere Form des Beckens selbst entwickelt sich aus einer runden Unterplatte im Zwölfeck; an vier Ecken treten einfach gehaltene Köpfe vor. Der Deckel von Holz, ebenfalls zwölfseitig, zeigt einen ausserordentlichen Reichthum von Maasswerkverzierungen — fast jede Seite hat andere Motive — während an den Eckrippen zierliche Krabben hinauflaufen. An der Spitze der Kreuzblume ist durch einen Ring eine Schnur gezogen, mit welcher der Deckel an einem Krahnen leicht zu heben und auf Seite zu schieben ist. Dieser Krahnen legt wie manche andere in der Pfarrkirche sich findende Schmiedearbeiten beredtes Zeugniss von dem Kunstsinn und der Tüchtigkeit der früheren zülpicher Schlossermeister ab. Noch ist zu bemerken, dass unter dem gothischen Holzdeckel eine verschliessbare Eisenplatte den Taufstein deckt. Die zülpicher Sage erzählt, Chlodwig habe in Zülpich gleich nach der Schlacht die h. Taufe empfangen, und seien in Rheims nur die Ceremonien feierlich nachgeholt worden, und zwar sei die Taufe in Zülpich über unserem Stein vollzogen worden. Doch abgesehen von dem Werth oder Unwerth dieser Sage glauben wir mit Rücksicht auf seine technische Ausführung die Entstehung des Taufsteines in die Zeit der Erbauung der Krypta, etwa das X. Jahrhundert, datiren zu müssen, während der Deckel und Hebekrahnen dem XV. Jahrhundert angehören mögen.

Den Dombau betreffend.

Es verlautet, dass Zweifel darüber obwalten, ob das grosse Mittelfenster des Westportales auch, wie die übrigen Fenster der Thurmfaçade, doppeltes Sprossenwerk erhalten solle oder nur einfaches. Wir erwähnen des Gerüchtes nur, in der Hoffnung, dass dasselbe in autoritativer Weise alsbald für grundlos erklärt werden wird. Anderen Falles würde eine solche abermalige wesentliche Abweichung vom Originalplane, nach welchem zufolge mehrerer königl. Ordres sowohl, als des Dombauvereins-Statutes, der Dom vollendet werden soll, im höchsten Maasse beklagenswerth und, unseres Erachtens, um so weniger zu verantworten sein, als die Anlage eines Doppelfensters sich bereits an dem im Mittelalter erbauten südlichen Thurme ganz unverkennbar angedeutet findet[1]), überdies aber auch noch sonstige erhebliche Inconvenienzen zufolge einer Abweichung von dieser Anlage eintreten würden. Auch schon die Rücksicht auf das hier einzusetzende Farbenfenster dürfte die Beibehaltung des doppelten Sprossenwerkes erheischen, da zufolge desselben sich ein die Fenstermalerei überaus belebender steter Wechsel von Schatten und Licht ergeben wird, und die vorstehenden Sprossen und Couronnements-Glieder dem dahinter befindlichen Glase Schutz gewähren.

Sachkenner, welche etwa anderer, als der vorstehend ausgesprochenen Ansicht sein möchten, werden hiermit, in Anbetracht der hohen Wichtigkeit des Gegenstandes, dringend ersucht, sich baldmöglichst öffentlich vernehmen zu lassen.

A. R.

Ausgrabungen in Rom.

Es ist bereits mehrfach in diesen Blättern auf diese opferwillige und ausdauernde Thätigkeit hingewiesen worden, welche der um die mittelalterliche Kunst hochverdiente Engländer J. H. Parker dermalen den Alter-

1) Man vergleiche auch noch das grosse Werk von S. Boisserée: Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes zu Köln. 2. Aufl. München, 1842. Bl. 7, 8 und 16, so wie das von Moller herausgegebene Facsimile des Original-Grundrisses vom ersten Stocke des angefangenen Thurmes, wo sich deutlich erkennen lässt, dass ein Doppelfenster projectirt war.

thümern Roms, insbesondere den seit Jahrhunderten unter der Erde begrabenen, zuwendet. Da die Aufgabe, welcher Herr Parker sich gewidmet hat, die Kräfte eines Mannes weit übersteigt, so ist es doppelt erfreulich, dass die in Rom bestehende *British Archaeological Society* zugleich mit ihm für dieselbe eintritt. In einer ausserordentlichen, von dieser Gesellschaft am 8. December v. J. gehaltenen Versammlung wurden die bis dahin erzielten Resultate mitgetheilt und besprochen. Wir entnehmen dem betreffenden Berichte, dass es zufolge der Thätigkeit und der Anregung des Herrn Parker bereits gelungen ist, viele interessante Entdeckungen zu machen; so u. A. die so bestrittene Lage der *Porta Capena*, einen unter Servius Tullius errichteten viereckigen Befestigungsthurm, erhebliche Theile der Trajan'schen Wasserleitung, das Mamertinische Gefängniss, das Lupercal und das Mausoleum des Augustus, die Einmündung der *Aqua Appia*, mehrere uralte Thore u. s. w. Um die Ausgrabungen mit Nachdruck fortführen zu können, hat die Gesellschaft die Bildung eines besonderen Fonds auf dem Wege der Subscription beschlossen, und war so während des Jahres 1868 die Summe von ungefähr 5000 Fr. eingegangen und verwandt worden. Die Gesellschaft hofft indess auf eine Betheiligung der Geschichts- und Kunstfreunde aller christlichen Nationen, und hat zu diesem Zwecke einen Aufruf[1]) erlassen, von dessen Erfolg es abhangen wird, ob die Nachgrabungen, für welche noch ein immenses Feld sich darbietet, nach einem grösseren, der Bedeutung des angestrebten Zweckes entsprechenden Maassstabe fortgeführt werden. Es wäre zu wünschen, dass an einer deutschen Universität sich ein Comité bildete, welches die Angelegenheit in die Hand nähme, mit der britischen Alterthums-Gesellschaft in Rom sich in Verbindung setzte und zugleich den Vertrieb der von den gemachten Funden aufgenommenen Photographieen für Rechnung der Gesellschaft besorgte. In diesem Falle würden sich zweifelsohne Subscribenten in ziemlicher Zahl einstellen, wohingegen die directen Zutritte von Privaten zu dem in Rom bestehenden Comité wegen der damit verbundenen Weitläufigkeiten und Schwierigkeiten kein sonderliches Ergebniss in Aussicht stellen. Zweifelsohne wird denn auch die mehrgedachte römische Gesellschaft zu jenem Zwecke mit den Repräsentanten der deutschen Wissenschaft Beziehungen anzuknüpfen suchen, und bei denselben geneigtes Gehör finden.

A. R.

1) Exemplare des Aufrufes sind bei der Redaction des „Organs" auf portofreie Briefe zu haben. Es finden sich in demselben auch die Adressen angegeben, wo Einzeichnungen und Zahlungen gemacht werden können.

Die Wandteppiche der Kirche.

Von Dr. Franz Bock.

(Fortsetzung.)

Im XII. Jahrhundert mehrten sich die *cortinae* oder *tapetia* zur Bekleidung der Kirchenwände in einer Weise dass man fast annehmen muss, dieselben seien namentlich bei grossen und reichen Kathedralkirchen in besondern *gazophylacia*, d. h. in ausgedehnten Gewandkammern, unter eigens bestellten Aufsehern aufbewahrt worden. Viele dieser *cortinae* hatten, wie dies schon aus mehreren der obigen Angaben erhellt, eine solche Länge, dass sie eine Seitenwand des Langschiffes vollständig bedecken konnten. Dies scheint auch in der Kathedrale von Salisbury der Fall gewesen zu sein, da ein Inventar derselben aus dem Jahre 1222 anführt: *Item cortine II magne in corpore Ecclesie.*

Aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts haben sich in dem Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg mehrere Teppiche erhalten, welche zur innern Ausstattung des adligen Stiftes Quedlinburg bestimmt waren und offenbar die vollendetsten der heute noch erhaltenen Teppiche sind, welche nicht durch die Kunst der Nadel, sondern auf dem Webstuhle in der Manier der Velours-Teppiche angefertigt worden sind. Einer alten Ueberlieferung gemäss sollen dieselben unter der Aebtissin Agnes († 1203), Tochter des Markgrafen von Meissen, Entstehung gefunden haben; sowohl die anatomische Haltung der figuralen Darstellungen, als auch die Stilisirung der Gewänder scheint hiermit vollständig übereinzustimmen. Die figurale Ornamentation dieser Wandteppiche ist sehr merkwürdig; gleichwie nämlich bereits unter der berühmten Aebtissin Hroswitha von Gandersheim in den Stickereien und Teppichwirkereien dieser kunstsinnigen klösterlichen Genossenschaft die classische Mythologie mit der christlichen Symbolik auf dichterische Weise gepaart wurde, so ist auch auf diesen Teppich-Ueberresten von Quedlinburg die christliche Legende mit der heidnisch-antiken Sage verbunden. Für das Studium der Kunst und Archäologie wäre es von dem grössten Interesse, wenn dieselben in natürlicher Grösse abgezeichnet und in Farbendruck veröffentlicht würden. Die fünf verschiedenen Darstellungen in dem uns vorliegenden Album von Quedlinburg[1]) sind ohne Charak-

1) Vgl. „Die mittelalterlichen Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg. Nebst vielen innern und äussern Ansichten des vormals kaiserlichen und weltlichen Stifts, gezeichnet und herausgegeben von W. Steuerwald und K. Virgin." Quedlinburg, 1855; Tafel 36—40 incl.

ter und Verständniss wiedergegeben und nicht im mindesten geeignet, dem Beschauer eine Vorstellung von der Vortrefflichkeit der eigenthümlich gewebten Originalien zu verschaffen.

Auch im Dome zu Halberstadt haben sich noch grossartige Reste von Wandteppichen erhalten, die, nach der Textur und Composition zu urtheilen, der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehören dürften. Diese Wandbekleidungen, in Weise der Haute-lisses gewebt, stellen in einer Breite von 3½ Fuss bei einer ungefähren Länge von 44 Fuss die *majestas Domini*, umgeben von den sitzenden Figuren der zwölf Sendboten dar, ferner das Opfer Isaak's etc.[1]. In dem Archiv für Niederschlesiens Kunstgeschichte II. Abtheilung auf Tafel 9 und 10 ist ein aus verschiedenen Bruchstücken zusammengesetzter Teppich abgebildet, der, in Seide gewirkt, phantastische Thierfiguren und orientalische Pflanzen-Ornamente in Purpurfarbe auf gelbem Fond erkennen lässt. Dieser Teppich, der sich früher im Kloster Wienhausen vorfand, ist nach Angabe unseres Gewährsmannes in Privatbesitz gelangt und soll derselbe als orientalisches Fabricat aus den Tagen der Kreuzzüge herrühren. In der ehemaligen Cistercienser-Nonnen-Abtei Wienhausen, in der Nähe von Celle, 1226 gegründet, haben sich ebenfalls mehrere alte Wandteppiche erhalten, die von dem regen Kunstsinne der dortigen Religiösen Zeugniss geben. So erblickt man auf einem dieser Wandteppiche, der dem Beginne des XIV. Jahrhunderts angehört, die Geschichte von Tristan und Isolde nebst einer grossen Zahl von Wappen[2]. Ferner finden sich dort noch zwei andere gestickte Wandteppiche derselben Epoche, wovon der eine verschiedene Jagdscenen, der andere Darstellungen von Propheten veranschaulicht[3].

Es lohnte sich wohl der Mühe, wenn von kundiger Seite noch die Ueberreste jener reichen Teppichstickereien in Augenschein genommen und inventarisirt würden, die sich heute noch in den Kirchen und ehemaligen Abteien des nördlichen, protestantischen Deutschlands, meistens ungekannt und unbeachtet, erhalten haben; man würde alsdann eine grosse Menge von Meisterwerken der religiösen Stick- und Webekunst wieder ans Tageslicht ziehen und der Kunst der Heutzeit nutzbar machen, die über kurz oder lang dem sicheren Untergang durch Mottenfrass entgegengehen. So finden sich, um nur

1) Vgl. die Abbildungen in dem Werke: Kunstdenkmale in Deutschland, herausgegeben von Bechstein.

2) Abgebildet bei Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Tafel 6.

3) Mithoff loc. cit. Tafel 7.

einige wenige ehemalige Stifter und Abteien aufzuzählen, wo sich heute noch ältere Wandteppiche erhalten haben, im früheren Augustinernonnen-Stift zu Heiningen bei Wolfenbüttel Wandteppiche vor, die, dem XIV. Jahrhundert angehörend, allegorische Figuren darstellen sollen[1]. Ferner hat das vormalige Cisterziensernonnen-Stift zu Ebsdorf bei Uelzen noch verschiedene ältere Teppiche aufzuweisen[2]. Auch in den ehemaligen Stiftern zu Lüne und Weende[3], dessgleichen in der Klosterkirche zu Erfurt sind heute noch interessante Teppichreste anzutreffen, die uns die gehobene Kunstthätigkeit der Nonnen bei Herstellung von figurirten Wandteppichen seit dem XIII. bis zum Schlusse des XV. Jahrhunderts erkennen lassen.

Welch grosse Menge von kostbaren Teppichwerken zur Bekleidung des Schiffes und Chores sich im XII. und XIII. Jahrhundert in den reichen Kathedralkirchen am Rhein vorfanden, ersieht man aus einer Stelle des merkwürdigen *Chronicon Rerum Moguntiacarum*, welches Pertz in seinen *Monum. Hist. Germ.* mitgetheilt hat, und wo es heisst: *Erant ibi purpurarum preciosarum tantae copiae, ut diebus festivis totum monasterium, cum sit tamen longum et latum, intrinsecus tegeretur, et tamen adhuc superfuerunt.*

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Unsere Stadt ist um zwei bedeutende Kunstwerke reicher geworden; die beiden grossen Wandgemälde, welche die beiden Seitenaltäre in der hiesigen Maximilianskirche schmücken sollen, sind jetzt von Peter Molitor in Oel-Wachsmalerei ausgeführt und vollendet worden. Wenn wir den unbequemen Raum, der dem Künstler zur Ausführung seiner Arbeit zu Gebote stand, in Betracht ziehen — eine Wandfläche von 32 Fuss Höhe und 12 Fuss Breite —, dann müssen wir gestehen, dass derselbe seine Aufgabe mit grossem Geschick gelöst hat. — Das erste Bild über dem Muttergottes-Altar stellt die h. Jungfrau dar, wie sie, von Engeln umgeben, zum Himmel emporschwebt, während der himmlische Vater, auf einer Wolke sitzend, ihr die Krone entgegenreicht. Ueber dieses Bild äusserte eine hiesige Kunst-Autorität: Neben den Wandgemälden von Bendemann in der Realschule ist dies das beste, welches Düsseldorf besitzt. Das zweite Bild über dem anderen Altare

1) Kunst-Topographie Deutschlands von Dr. W. Lotz, I. Bd. Seite 288.

2) Dr. Lotz loc. cit. I. Bd. Seite 190.

3) Vgl. Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie von H. Otte, S. 260.

zeigt uns am unteren Ende die vier Heiligen, die in dieser Kirche besonders verehrt werden, den heil. Bischof und Martyrer Maximilian, eine imposante Figur, die mit dem Schwerte und der Palme in der Hand ihren Blick zum Himmel emporrichtet; die h. Barbara, die in jungfräulicher Demuth auf die Kniee gesunken ist; den h. Franziscus von Assisi, der in glühender Sehnsucht seine Hände erhebt, und den h. Antonius, der kindlich fromm zum Himmel schaut. Ueber dieser Gruppe erscheint der verklärte Heiland, umgeben mit einer Glorie von Seraphim, und segnet die Pfarre auf die Fürbitte dieser vier Heiligen. Das ist die Idee, die dem Künstler bei der Anfertigung dieses herrlichen Bildes vorgeschwebt hat. Wollten wir einen Vergleich zwischen diesen beiden Bildern anstellen, dann würden wir sagen: das erstere ragt durch den Glanz seines Colorits hervor, während das zweite durch den Reichthum seiner Composition den Blick des Beschauers fesselt. Der Altar der h. Jungfrau, welcher ebenfalls schon vollendet ist, wurde von Wilh. Mengelberg in rein romanischem Stile mit reicher Vergoldung ausgeführt, und soll der zweite bald in ähnlicher Weise hergestellt werden. — Somit ist also „die Kunststadt“ durch diese reich geschmückte Kirche auch in dieser Beziehung würdig vertreten. Die bedeutenden Kosten wurden durch freiwillige Beiträge bestritten, welche der Pfarrer, Herr Schmitz, in seiner Pfarre gesammelt hat.

London. Englische Blätter bringen Mittheilungen über den von der Direction des Kensington-Museums angeregten und bereits in der Ausführung begriffenen Plan eines Gesammt-Katalogs der Weltliteratur auf allen Gebieten des Wissens, zunächst auf dem der bildenden Künste. Der Wunsch, für das genannte Institut, das bereits eine sehr bedeutende, in rascher Vermehrung begriffene Bibliothek besitzt, einen geeigneten Bücherkatalog zu schaffen, hat die Lords des *Concil on Education* veranlasst, nach den Ideen des verstorbenen Mr. Dilke und auf Grund eines ausführlicheren Planes des Sir Henry Cole an die Ausführung des Planes eines allgemeinen Kunstkataloges zu gehen. — Von dem Umfang eines solchen Unternehmens, dessen Schwierigkeiten nicht nur in der nach Millionen zu berechnenden Zahl von Werken, sondern vielmehr noch in der ausserordentlichen Menge von Hindernissen bestehen, welche einer streng systematischen Anordnung sich entgegenstellen, kann man sich eine annähernde Vorstellung machen, wenn man bedenkt, dass die Kataloge der berliner Staats-Bibliothek allein eine Reihe von Foliobänden ausmachen, die für sich schon eine kleine Bibliothek bilden. Dazu kommt, dass ein solcher Katalog sich in einem fortwährenden Fluss befindet, da täglich eine grosse Zahl neuerer Werke erscheinen, die nachzutragen und zu registriren sind. So z. B. ist ein im Jahre 1820 begonnener Katalog des British-Museum in London wegen der vielen während der Herausgabe hinzugekommenen Vermehrungen nicht über den Buchstaben A. hinausgediehen. Die Frage, ob die Werke alphabetisch nach den Anfangsbuchstaben der Verfasser oder stofflich nach den Disciplinen oder beides combinirt zu katalogisiren seien, ist in strengem Sinne noch nicht entschieden, da es ausserordentlich viele Werke gibt, die einem ganz bestimmten Gebiet gar nicht angehören. Die „sociale Frage“ z. B. kann eben so gut unter rein philosophischem, unter den politischen, staatsökonomischen, juridischen, ja, medicinischen Gesichtspunct betrachtet werden. Wohin also würde ein Buch zu setzen sein, das diesen Titel trägt und alle Standpuncte berücksichtigt? — Ob die Vorstände des Kensington-Museums durch die Ausführung des Planes eines Gesammtkatalogs der Weltliteratur diese Hindernisse zu beseitigen im Stande sein werden, muss abgewartet werden. Vorläufig ist der Anfang mit dem Gebiet der Kunstliteratur gemacht worden. Dieser Katalog soll im engsten Rahmen von jedem Buche eine genaue Bezeichnung, copirt mit dem Titelblatte, den Namen oder beziehungsweise die Namen der Verfasser, und wenn diese fehlen, die Aufschrift, die das Werk selbst gibt, enthalten, im Uebrigen alphabetisch nach dem Namen der Verfasser oder den üblichen bibliographischen Schlagworten geordnet sein. Er hat aber nicht bloss jene Bücher zu umfassen, welche die bestimmte Bibliothek im Momente der Katalogs-Anfertigung bereits besitzt, sondern alle Werke, welche zu der gegebenen Zeit überhaupt schon publicirt und bekannt sind und in der Bibliothek möglicher Weise jemals gesucht werden könnten. In diesem vollständigen und allgemeinen Katalog ist sodann nur anmerkungsweise anzuführen, ob die betreffende Bibliothek (event. unter welcher Nummer und Standort) dieses Werk besitzt oder in welcher anderen (öffentlichen oder Privat-) Sammlung — des In- oder Auslandes — dasselbe sich vorfindet. Ein solches Werk kann selbstverständlich nicht sofort in vollendeter Form publicirt werden, es wird bei seinem ersten Erscheinen manche Mängel, Irrthümer und Unvollkommenheiten bergen, die nur durch allmähliche Ergänzungen und Verbesserungen beseitigt werden können. Einzelne Theile der Lit. A. sind schon während der pariser Weltausstellung durch die „Times“ veröffentlicht und auf der Ausstellung von den Vorständen der wissenschaftlichen Institute und den Gelehrten aller Nationen mit ungetheiltem Beifalle begrüsst worden. Das englische Unterhaus hat sich jedoch der Fortsetzung dieser Veröffentlichungen in der angegebenen Form wegen der Kostspieligkeit der Times-Inserate widersetzt. Seit dem Beginne des verflossenen Jahres werden die Bürstenabzüge des *Universal Art-Catalogue* (genau „*Universal Catalogue of books on Art comprehending Painting, Sculpture, Architecture, Decoration, Coins Antiquities etc.*“) in den „*Notes and Queries*“, einer monatlichen Publication des Kensington-Museums, veröffentlicht, um durch die Uebersendung an die Fachkreise von ganz England, des europäischen Continents und der Unionsstaaten die gewünschten Verbesserungen des Werkes herbeizuführen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 4. — Köln, 15. Februar 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Architekt Dr. Lotz in Marburg und Professor Dr. Lotze in Göttingen über Gothik.

(Schluss.)

Der Vorwurf antioptischer Magerkeit der gothischen Profilirungen geht aus einer allgemeinen Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen hervor, deren eine der anderen schlechthin nachzusetzen, ein Fehler der ästhetischen Theorie sein würde. Verschiedene Gemüther und verschiedene Zeitalter bevorzugen stets denjenigen allgemeinen Formcharakter, welcher dem von ihnen besonders verehrten Theile des sittlichen Ideals oder auch dem entgegengesetzten entspricht, in dessen Erfüllung sie sich vorzugsweise schwach fühlen. Charaktere, welche das Gute fast nur unter der Form der Gerechtigkeit und Consequenz kennen, neigen auch in der Kunst oft zu den strengen, harten und knappen Formen, aber eben so oft gefallen sie sich unerwartet hier in einer Vorliebe für zerfliessende Weichheit, der sie im Leben ganz fremd sind.

Und so sehen wir ganz allgemein in Musik, Sculptur, Baukunst und Poesie Zeiten und Völker abwechseln mit der einseitigen Vorliebe für das Herbe und Magere oder für das Satte und Volle, für die ruhige und vollständige Motivirung und für die charakteristische Ueberraschung, für das Harte und Scharfgezeichnete und für das Verschwebende und Ahnungsvolle. Keiner dieser allgemeinen Formcharaktere ist so ausschliesslich schön, dass sein Gegentheil unschön wäre; jeder deutet für sich einseitig auf einen Zug des Guten hin, das in aller Schönheit zur Erscheinung kommen soll, und lässt seinem Gegensatz die Aufgabe, auf einen anderen Zug zur Ergänzung hinzuweisen. In Malerei und Sculptur werden die geschichtlich hinlänglich bekannten Schwankungen des Geschmacks in dieser Beziehung durch die Nothwendigkeit der Naturtreue bald eingeengt; in Musik und Architektur gebührt den verschiedenen Neigungen freierer Spielraum. Das gerechte ästhetische Urtheil scheint mir nicht in der ausschliesslichen Verehrung der unzweifelhaft schönen und schwungvollen Formgebung der Griechen, sondern in der Fähigkeit zu liegen, sich auch in den ganz abweichenden Eindruck der krystallinischen Brechungen und der Magerkeit gothischer Decoration zu vertiefen. Eine dieser Weisen vor der anderen zu lieben, ist das unbestreitbare Recht des individuellen Geschmackes; eine von ihnen um der anderen willen zu verurtheilen, kein Recht der ästhetischen Theorie. Der Stimmung nördlicher Völker scheint die satte Entfaltung des anmuthig Geschwungenen in der Baukunst nicht sympathisch; Eigenheit des Charakters und der trübere Himmel, welcher dem Anblick deutliche Linien nur durch tiefe Schatten scharfkantiger Gebilde gewährt, lassen hier grössere Genüge in der mathematisch einfacheren Gestaltung finden. Selbst der Tadel gegen die gothische Verengung des Innenraumes durch die Massivität der Pfeiler scheint mir zweifelhaft. Gewiss ist der gleichzeitige Ueberblick eines gegliederten Gesammtraums imposant; aber die gothische Bauweise hat diesen Eindruck vielleicht geflohen, um einen anderen von nicht geringerem Werthe einzutauschen. Dem griechischen Tempel war der Charakter einer leicht übersichtlichen harmonischen Einheit und der Abgeschlossenheit zum Ganzen natürlich; dem christlichen Mittelalter lag dagegen am Herzen, in seinen Domen ein Bild des Uni-

versums aufzurichten, das mit einem Blick nicht vollständig übersehbar, sondern unerschöpflich in einem Wechsel perspectivischer Durchsichten war, deren Einheit zum Ganzen, obgleich sie nie dem Blicke auf einmal vorlag, dennoch für die Phantasie noch sinnliche Deutlichkeit behielt. Wo einmal der ästhetische Hauptgedanke nicht in die umfassende Einheit eines sich von aussen abschliessenden Ganzen, sondern in die innere unendliche Theilbarkeit desselben, und die höchst vielseitige Beziehbarkeit der Theile auf einander gelegt ist, da ist auch jene halbe Verdeckung der einzelnen Räume für einander gerechtfertigt, und ein Anblick, der Alles auf einmal umfasste, würde die so gestimmte Phantasie noch mehr erkälten, als befriedigen.

Ich habe diese geschichtlichen Einzelheiten erwähnt, um die in ihrer Beurtheilung laut gewordenen allgemeinen ästhetischen Ansichten zu bezeichnen. Man ist einig darüber, dass die ganze Conception eines bestimmten Bauwerkes, wie Schinkel es ausdrückt (aus Schinkel's Nachlass III. 374), nicht aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelt werden dürfe; so entstehe Trockenes und Starres, das der Freiheit ermangele und zwei wesentliche Elemente, das Historische und Poetische gänzlich ausschliesse. Wie weit aber diesen anderen Elementen der Zutritt zu gestatten sei, um das Erzeugniss des Handwerks zur Kunst zu erheben, darüber sei das Wesen einer wirklichen Lehre schwer und man zuletzt auf die Bildung des Gefühls reducirt. Ueber das nun, was Schinkel's unvollendet gebliebene Betrachtungen unerwähnt lassen, haben wir Einstimmigkeit in so fern gefunden, als Niemand den trivial-technischen Kern des Bauwerkes nur willkürlich zu verzieren gedachte, vielmehr die eigentliche architektonische Decoration nur der ästhetische Ausdruck der charakteristischen Construction sein sollte. Ueber das mehr arbiträre Schmuckwerk dagegen, durch welches überdies das Bauwerk zu beleben sei, gingen die Neigungen des Geschmacks ohne hinlänglich lehrhaftes Princip der Entscheidung aus einander. Zu diesen Puncten des Zwiespalts haben wir noch, bisher unerwähnt, die Verwendung der Farben zu rechnen. Ich verweise auf die Schrift über die vier Elemente der Baukunst (Braunschweig, 1851), in der G. Semper die Abneigung schildert, welche die deutschen Kunsthistoriker und Aesthetiker sehr allgemein gegen die Nothwendigkeit empfanden, dem Zeugnisse der sich mehrenden Untersuchungen antiker Monumente die durchgängige Bemalung der griechischen Tempel zuzugestehen. Namentlich den Zweifel daran, dass die Griechen die kostbare Weisse des Marmors farbig überdeckt haben sollen, widerlegt Semper dahin, dass eben dieses durchscheinende Material wegen der Lebhaftigkeit gewählt worden sei, die es den aufgetragenen Farben mittheile oder erhalte. Als Thatsache wird die durchgängige Polychromie der alten Tempel jetzt feststehen; minder ihre ästhetische Beurtheilung. Unter der hellen Beleuchtung Griechenlands mag die blendende Weisse des Marmors, an die unsere Phantasie sich gewöhnt hat, unerträglich gewesen sein; aber die geflissentliche Häufung mannigfacher Farbenpracht, zu der nach Semper selbst noch das Arom des Harzes, mit dem die Pigmente aufgetragen wurden, einen neuen, beabsichtigten Sinnenreiz fügte, begegnet doch in unserer Vorstellung noch einem ausgesprochenen Widerstreben und scheint die Aufmerksamkeit von der eigentlich architektonischen Schönheit des Bauwerkes unvortheilhaft abzuziehen. Diesen Eindruck macht wenigstens den meisten von uns noch immer die Farbenfülle der wieder hergestellten Dome des Mittelalters, während die Architekten eben so überwiegend die Polychromie, oder doch den Reiz verschiedener Schattirungen der Steinfarbe empfehlen. Das Aeussere der Gebäude jedenfalls wird sich auf dieses letztere bescheidene Maass der Verzierung beschränken müssen; unter trübem Himmel erregen Farben am unbelebten nur Melancholie.

Manchem Zweifel unterliegt ferner die Frage, wie weit die technische Forderung der Zweckerfüllung durch die kleinsten Mittel sich den ästhetischen Bedürfnissen unterzuordnen habe, die Schinkel unter dem Namen der poetischen und historischen zusammenfasste. Die Beurtheilung schwankt, je nachdem man eben die Befriedigung der letzteren zu dem wesentlichen Zwecke des Bauwerks rechnet, oder diesen nur in dem Nutzungswerthe sucht. Am wenigsten kommt dieser Zweifel bei Werken in Betracht, die, wie moderne Brückenbauten, nur eine mechanische Aufgabe zu lösen haben, und in denen daher dieses Princip der Knappheit und ingeniösen Einfachheit in der Verwendung der Mittel sich selbst zu dem ästhetischen Werth der Eleganz ausbilden kann. In der monumentalen Baukunst, die dem geistigen Leben dient, finden wir fast überall einen Ueberschuss, der zum eigentlichen Nutzeffect nöthigen Mittel nur zum allgemeinen poetischen Ausdruck oder zu dem einer historisch charakteristischen Stimmung verwandt. Die Beurtheilung der verschiedenen Baustile nach diesem Gesichtspunct ist wohl einstimmig darüber, dass das griechische Princip des gradlinigen Architravs eine vollendet schöne Form und kleine Nutzräume mit ungeheurem Massenaufwand herstellt, und dass das andere Princip der Wölbung ihm an Möglichkeit schöner Formentwicklung nicht nachsteht, durch die Fähigkeit der

Ueberspannung grosser Räume mit einfachen Mitteln ihm überlegen ist, in seinen geschichtlichen Entwicklungen aber dennoch nur theilweise von diesen Vorzügen Gebrauch gemacht, und grossen Massenaufwand ebenfalls dem bloss poetischen und charakteristischen Ausdruck gewidmet hat. Dass dieser Aufwand gänzlich nutzlos verloren, wird Niemand behaupten, welcher sich der Bedeutung erinnert, die für unsere Phantasie, wie die lyrische Poesie tausendfältig zeigt, dieselben Thurmbauten gewonnen haben, deren trivialer Nutzen allerdings im äussersten Missverhältniss zu den aufgeopferten Mitteln steht.

Den ästhetischen Werth der Proportionen hatte die mittelalterliche Baukunst in allerhand symbolischer Bedeutung und in einer Zahlenmystik gesucht, die den Rechner befriedigen mag, aber das Auge oft unbefriedigt lässt. (Schnaase, Kunstgeschichte, Mittelalter II, 317. 18.)

Die Forderungen des letztern glaubte J. H. Wolff (Beiträge zur Aesthetik der Baukunst) darauf zurückführen zu können, dass ursprünglich wohlgefällig nur das Verhältniss von 1 : 1, also das Quadrat und der Würfel erscheine, der Grad der Wohlgefälligkeit aber steige, wenn grössere Formganze dieses an sich zu einfache Verhältniss nur als leicht erkenntliches Grundmaass ihrer mannigfacheren Anordnung, zum Theil als Umgränzung wirklich stehender Massen, zum Theil nur intentionel als Verbindungs-Umriss ausgezeichneter Puncte wiederholen. Sein Grundgesetz des goldenen Schnittes hat Ad. Zeising durch Messungen hervorragender antiker und späterer Baumonumente als Princip auch der architektonischen Formgefälligkeit zu erweisen gesucht. Im Gebrauch der Baumeister und der Werkleute finden sich mannigfache Traditionen über zusammenstimmende Dimensionen, der Erfahrung entlehnt und ohne Anspruch auf principielle Begründung. (F. W. Unger, Die bildende Kunst, 158).

Wenden wir uns endlich zu dem Leben und der Anwendung, so finden wir die Frage, wie wir bauen sollen, seit langer Zeit lebhaft, aber unfruchtbar verhandelt. Weiter reicht die Uebereinstimmung nicht, als bis zu den Grundsätzen, dass unser Bauen überhaupt einen concreten Stil haben, und dass es sich gleich eng an unsere Bedürfnisse wie an den specifischen Geist der modernen Zeit und ihrer Phantasie anschliessen müsse. Der Zwiespalt beginnt mit der specielleren Frage, wie diesen Forderungen zu genügen sei. Wird an die Architekten das Verlangen gerichtet, aus ihrer Kenntniss aller vorhandenen Möglichkeiten heraus mit erfinderischem Geiste den neuen Stil zu fixiren, der unserer Zeit entspreche, so finden wir häufig, dass sie vor Allem den Geist dieser Zeit selbst zu corrigiren unternehmen, um ihm denjenigen Ausdruck aufzudrängen, der ihren eigenen Vorneigungen angemessen ist. Nun gehört zu dem Charakter der Gegenwart eine Universalität des Geschmacks, die, durch Ueberlieferung aller Art genährt, jede eigenthümliche Gattung der Schönheit nachzugeniessen und zu bewundern fähig ist, ohne desshalb jede als unmittelbare Lebensumgebung ihren eigenen Gewohnheiten entsprechend zu finden. Nicht jede Schönheit der Kunstgeschichte lässt sich im Leben reproduciren, und andererseits sind die Strömungen dieses Lebens selbst so vielförmig, dass zu ihrem Ausdruck ein einziger, Alles beherrschender Stil vielleicht nicht in derselben Weise zu hoffen und zu wünschen ist, wie er vergangenen Zeiten von gleichförmigerer Signatur ihres Wesens möglich war; nach manchen Richtungen hin stehen wir auf demselben Boden mit der Vorzeit und haben keinen Grund, ihre Verfahrungsweisen zu ändern, nach anderen haben wir keine Gemeinschaft mit ihr und folglich auch keine Veranlassung, uns durch die von ihr gefundenen Formen beschränken zu lassen.

Dass die Einheit des religiösen Bewusstseins uns abhanden gekommen ist, schmälert allerdings die Anzahl der monumentalen Aufgaben, die der Architektur gestellt werden; aber für diejenigen, welche dennoch gegeben werden, besteht unsere Zusammengehörigkeit mit der Vergangenheit fort. Das religiös gestimmte Heidenthum hat seine Cultusformen und seine Baukunst entwickelt, die wir bewundern können; der Rationalismus und die unkirchliche Gesinnung unserer Zeit haben weder den positiven Glaubens-Inhalt, noch das religiöse Bedürfniss der antiken Welt; beide haben auf allen Gebieten der Kunst sich bisher unfruchtbar gezeigt und können nicht den Anspruch machen, einem Bedürfniss, welches sie nicht fühlen, die Art seiner Befriedigung zu bestimmen. Sie brauchen beide überhaupt keine Kirchen zu bauen; wo aber deren gebaut werden, ist nicht einzusehen, aus welchem Grunde der romanische oder gothische Stil verlassen werden sollten. Der eine wie der andere entspricht nach verschiedenen Seiten vollkommen dem religiösen Gefühl, welches überhaupt die Bedeutung einer geschichtlichen Kirche anerkennt; die andere Richtung der Gegenwart aber, die sich dieser Anerkennung entzieht, würde ihren Tempel wirklich da suchen müssen, wo er ja, im Gegensatz zu der Kirche so oft gezeigt worden ist, in Gottes grosser Natur, aber gar nicht mehr in einem Kunstwerk von Menschenhänden. Beide jene Stile sind übrigens bildsam genug, um den verschiedensten Bedürfnissen zu genügen, und eine uner-

schöpfliche Menge schöner Formationen zu entwickeln, die zugleich nicht in übermässigem Gegensatz gegen die Forderungen der bürgerlichen Baukunst ständen. Die weitere Ausbildung beider würden wir weniger von dem an der classischen Antike gebildeten Auge, als mit Reichensperger, dem begeisterten Lobredner des gothischen Stils, von dem eingehenderen ästhetischen Studium der Gothik selbst erwarten; wer in dieser, wie eben noch Pecht gethan, nur eine hassenswürdige von Frankreich her uns importirte Barbarei sieht (Kunst- und Kunst-Industrie auf der Weltausstellung von 1867), täuscht sich über den Grad und den Grund der Sympathie, den diese Bauweise noch im Volke findet, und eben so täuschen sich diejenigen, welche den freien Schwung der Linien und die breite, anmuthig und zierlich entwickelte Decoration des Alterthums für verträglich mit dem ästhetischen Charakter des Kirchenbaues halten.

Im lebhaftesten Gegensatze gegen diese noch fortdauernde kirchliche Strömung unserer Zeit steht die technisch-industrielle. Sie stellt der Baukunst neue Aufgaben genug, ohne dass bisher ein ihnen völlig entsprechender Stil sich gebildet hätte; was sich aber gebildet hat, pflegt der Hyperkritik von Seiten der alten Theorieen zu unterliegen. Wer sich der ersten Zeiten der Eisenbahn erinnert, wird wohl zugestehen, dass manche, damals in leichter Holzconstruction provisorisch hergestellte Hallen in der That mit dem Ganzen des Eisenbahnbetriebes einen harmonischen Eindruck machten. Das Charakteristische der industriellen Mechanik besteht in der Bewältigung des Grossen durch die einfachsten und kleinsten möglichen Apparate; dem Geiste dieser Kühnheit entsprach die Luftigkeit der früheren Anlagen weit mehr, als die ungeheueren Aufhäufungen von Stein, meist in romanischem Stil, die jetzt an ihrer Stelle stehen. Die Locomotive mit ihrem phantastischen Bau, ein kleines vulcanisches Ungeheuer von riesenmässiger Kraft, nimmt sich mit ihrer Beweglichkeit sehr fremdartig zwischen diesen breiten Massen aus, die in gleich unerfreulichem Formengegensatz gegen die Schienenwege und die leichtgespannten Brücken, so wie gegen alle die geräuschvolle Betriebsamkeit des Reiselebens stehen. Für die Herstellung lichter Aufstellungsräume hatte Paxton's Glas- und Eisenbau ein neues Princip erfunden; die Mängel desselben sind von grösserem Scharfsinne aufgedeckt worden, als man zur Fortentwicklung des schätzbaren Keimes verwendet hat. Man begegnet dem Einwurf, die Schlankheit der Eisensäule gewähre den ästhetischen Eindruck der Festigkeit nicht, der eine gewisse sichtbare Breite der stützenden Masse verlange. Allein es gibt keine von Natur feststehende Proportion zwischen Dicke und Höhe, die diesen Eindruck allein sicherte; unser ästhetisches Gefühl ist hier abhängig von der Erfahrung. Eine hölzerne Stütze scheint uns vollkommen sicher, wenn eine steinerne, von gleichen Dimensionen uns höchst gefahrdrohend vorkommt; nur wieder die Gewöhnung an die hölzerne verdächtigt uns im Anfange die noch schlankere mettallene.

Dass ferner der Eisenbau in der Ornamentirung noch mangelhaft und ohne Stilgefühl gewesen sei, mag wahr sein; allein für die neue Verfahrungsweise, die nicht durch blosses Auflegen schwerer Massen, sondern durch mannigfache cohäsive Spannungen und Vernietungen der einzelnen Theile zum Ziele kommt, musste eine allmähliche Ausbildung einer völlig neuen Decoration, nicht eine Nachahmung der alten erwartet werden. Die Voraussetzung, diese wiederfinden zu müssen, kann nur ungerecht gegen das Ueberraschende machen, das bisher dieser Bauweise herzustellen gelungen ist. Am schwersten wiegen die Einwände gegen die Haltbarkeit des metallischen Materials, und es ist kaum zu hoffen, dass weitere Erfahrungen sie in befriedigendem Maasse widerlegen werden. Aber es ist die Frage, ob monumentale Dauer eine unabweisliche Aufgabe jeder Architektur ist. Der Schönheit überhaupt ist die ewige Dauer nicht wesentlich; „schuf ich doch", sagte der Gott, „nur das Vergängliche schön." Unserer lebhaft bewegten Zeit kann es wohl auch darauf ankommen, die vorübergehenden Bedürfnisse, die sie empfindet, vorübergehend in schöner Wirklichkeit auszuprägen und für sich, für die Lebenden, Werke herzustellen, an deren Statt die Zukunft die ihrigen setzen mag. Was sich fort erhielte, würde der Stil, die Kunst des Bauens sein, nicht das einzelne Werk, und darin würde kein Unglück liegen. Am häufigsten erweckt Klagen über den Stilverfall die Privatbaukunst, in welcher der Künstler dem undisciplinirten Belieben der Einzelnen nachgeben muss. Ein wesentlicher Grund der unerfreulichen Erscheinungen, die uns hier begegnen, liegt im Mangel an Klarheit über das, was man will. Das Wohnhaus einer Familie soll nicht versuchen, das Problem eines einheitlichen Ganzen von constructiver Consequenz des Stils zu lösen; das Haus hat dem Leben zu dienen, nicht das Leben sich nach der Räumlichkeit des Hauses zu richten. Unglücklich, wer genöthigt ist, in einem ästhetischen Monumente zu wohnen, und nicht dem geringsten Einfall seiner Lust und Laune, nicht dem vermehrten, oder veränderten Bedürfniss durch irgend einen Anbau nachgeben darf, aus Furcht, die Einheit des Kunstwerkes zu zerstören, dessen Parasit er ist. Die monumentale Kunst hat die Aufgabe, dem Bewusstsein einen idealen Lebens-

zweck vorzuhalten, dem die veränderten Gewohnheiten ganzer Zeitalter sich unterordnen sollen; ihr gebührt es, diesen Zweck vollständig und ohne nichtssagenden Ueberfluss, durch eine folgerecht aus einem Princip sich entwickelnde Construction und mit einheitlich abgeschlossenem Plan zur Erscheinung zu bringen. Das Leben des Einzelnen und der Familie wird dagegen nie vollständig durch eine Idee bestimmt; und ist noch minder im Stande, der Idee, von der es vorherrschend bewegt würde, eine mangellose und abgeschlossene Darstellung zu geben. Die sittliche Verpflichtung des Einzelnen geht nur darauf unerlässlich, den Handlungen, zu denen der Weltlauf ihm unzusammenhangende Veranlassungen bringt, die Einheit einer Gesinnung zu geben; sie kann nicht bis zu der Forderung gesteigert werden, alle diese, zufällig ihm abgenöthigten Aeusserungen auch zu der Einheit eines planmässigen Ganzen zu verknüpfen. Und eben so mag das Haus durch die Gleichartigkeit des Stiles, in welchem es sich den veränderlichen Bedürfnissen durch allmähliches Wachsthum anpasst, die Einheit des Charakters ausdrücken, die sein Bewohner zu bewahren hat; aber es macht eine ungehörige Prätention, wenn es, von Anfang an auf symmetrische Abgeschlossenheit seines Planes berechnet, sich als unwandelbares Ganze gegen jede Veränderung und Vergrösserung sträubt. Monument kann es nur dadurch sein wollen, dass es die rastlose Beweglichkeit ausdrückt, mit welcher der lebendige Geist der Bewohner neue Bedürfnisse durch neue Hülfsmittel befriedigt, diese dem Aeltern anmuthig anzupassen oder die Gelegenheiten sinnreich zu verwerthen weiss, die das Vorgefundene unabsichtlich zur Gewinnung reizender, dem häuslichen Leben dienender Oertlichkeiten darbietet. Diese geschichtliche Schönheit besitzen viele mittelalterliche Gebäude, Burgen sowohl als Wohnhäuser; sie würden uns noch mehr befriedigen, wenn sie die eine ästhetische Forderung, die wir allerdings aufrecht halten müssen, die Einheit des Stiles, besser bewahrt hätten, und nicht oft die Formen wesentlich verschiedener Zeitalter ohne Vermittelung an einander rückten. Dass diese Ansicht der Sache in die Privatbaukunst ein mehr malerisches und landschaftliches, als architektonisches Princip einführen würde, gebe ich nicht nur zu, sondern halte eben dies für nothwendig; dem modernen Leben dienend, das eben so viel Bedürfniss heimlicher Zurückgezogenheit als des Zusammenhanges mit der äusseren Natur hegt, wird das Wohnhaus am besten thun, sich jedes hochtrabenden Anspruchs auf constructiven Tiefsinn und Einheit des Planes zu enthalten; es mag sich einfach für eine Raumumfriedigung geben, die durch Sauberkeit der Ausführung und durch Feinheit malerisch zusammenstimmender Maassverhältnisse erfreut, von dem herrschenden monumentalen Stile aber mag es nur die Ornamentik entlehnen, um seine Zusammengehörigkeit mit diesem zu einem und demselben Zeitalter zu bekennen. Solche Bevorzugung des Malerischen, Landschaftlichen oder echt Häuslichen hat zuerst die sarazenische Cultur in die Baukunst gebracht; theils diese maurischen Motive, theils die Formen des romanischen und des gothischen Stils liessen sich in der angedeuteten bescheidenen Weise mit Leichtigkeit an Privatbauten verwenden, ohne sie mit den Werken einer gleichzeitigen monumentalen Architektur in Widerspruch zu setzen. Sie würden zugleich den Vortheil bieten, sich jedem Material, dem Stein, dem Holz und dem Eisen mit gleicher Leichtigkeit anzupassen. Und auch dies ist zu schätzen; denn so gewiss der monumentalen Baukunst die Ausführung im Stein unerlässlich ist, eben so verkehrt würde es sein, aus der Privat-Architektur eine Menge reizender und zierlicher Constructionen auszuschliessen, die nur den Holzbau überhaupt herstellen, und die namentlich nur er mit dem Eindruck der Wohnlichkeit herstellen kann. Allerdings setzen diese Bemerkungen den glücklichen Fall eines einzeln stehenden Hauses voraus, das sich nach Bedürfniss vergrössern kann und das nur mit einem Stück Landschaft in kunstmässig zu bearbeitender Verbindung steht. Die Lebensverhältnisse in grössern Städten gewähren diese Bedingung selten, allein sie geben auch den Gebäuden eine andere Bedeutung, die sich in ihrer architektonischen Behandlung folgerecht ausdrücken kann. Was hier nicht staatlichen Zwecken gewidmet ist und darum monumentale Behandlung und isolirte Lage verlangt, das dient als Geschäftsraum oder als Herberge einer veränderlichen Bevölkerung, die nicht hier verlangen kann, ihre individuelle Eigenart in äusserlicher Erscheinung vollständig auszuleben. Beide Bestimmungen lassen zu und verlangen sogar, wie mir scheint, dass diesem Massenleben entsprechend auch die Bauwerke auf individuelle Selbstständigkeit verzichten, und Schönheit nur durch die malerischen und imposanten Massenwirkungen suchen, welche die künstlerisch erfundene Anordnung der im Einzelnen gleichartigen hervorbringen kann. Man hat vielfältig den Casernenstil unserer modernen Hauptstädte gescholten, und ihm die anmuthige Verwirrung älterer vorgezogen, in denen jedes Haus seine besondere Physiognomie zeigt; ich glaube, dass man hiermit nur die ungeschickte Ausbeutung eines richtigen Princips der Schönheit eines unanwendbaren gegenübergestellt hat. Jene Versammlungen ausdrucksvoller Häuser-Individuen werden da, wo eine nicht symmetrische, aber bequeme An-

ordnung sie im Raume zweckmässig vertheilt, stets eine anmuthige Erscheinung bleiben; aber so wie diese letztgenannte Bedingung in alten Städten selten erfüllt ist, so ist umgekehrt den neueren die stillose Unförmlichkeit der einzelnen Bauwerke keineswegs zu der Massenwirkung nothwendig, in der jeder unbefangene Sinn ein eigenthümliches, wohlberechtigtes Element der Schönheit anerkennen wird. Grosse Städte wollen als grosse Städte schön sein; sie sind es niemals, wenn ihre einzelnen schönen Bestandtheile so in einander verwirrt sind, dass es nirgends in ihnen einen orientirenden Mittelpunct und klare Aussichten über die Massen gibt, und wenn so trotz der Grösse des Ganzen der Blick überall nur auf Kleinem oder auf Wenigem zugleich haften kann. An einzelnen wohlvertheilten Brennpuncten müssten die monumentalen Bauwerke stehen, die mit aller Consequenz und allem Reichthum des herrschenden Stiles die ewigen idealen Aufgaben der Cultur verherrlichen; diese Plätze würden zu verbinden sein durch Gebäudereihen und Strassen, die mit sorgfältiger Benutzung der Gunst des Terrains, die dem modernen Gefühl unentbehrliche Beherrschung des Ganzen von verschiedenen Standpuncten und dieser Standpuncte durch einander möglich machten und die in ihrer uniformen Erscheinung die massenhaft zusammengefasste Lebenskraft und Regsamkeit der Bevölkerung versinnlichten; in den Vorstädten, die sich gegen die Landschaft öffnen, würden ästhetische Rücksichten und Bedürfnisse zugleich jeder individuelleren Architektur Raum geben, welche dem veränderlichen und mannigfaltigen persönlichen Leben mit leichtem Anschluss an den Stil des Ganzen seine charakteristische Erscheinung verschafft.

Betrachten wir das religiöse Leben als den Mittelpunct unserer idealen Cultur, so würde nur der gothische Stil, und vielleicht der romanische, die nöthige Biegsamkeit besitzen, um allen unseren verschiedenen Lebens-Interessen zu entsprechen. In seiner constructiven Vollständigkeit würde er den Kirchen, und dem Sinne, der sie bauen heisst, noch immer völlig angemessen sein; die Privatbaukunst würde sein für sie unpassendes Princip der Wölbung fallen lassen und doch durch die Wahl der Proportionen und der Ornamentik sich noch immer selbst in ihren leichtesten und heitersten Werken als zugehörigen Nachklang des ernsten und vollständigen Stils darstellen können. Es wäre anders, wenn die wesentlich modernen Bestrebungen, deren sonstiges Recht wir anerkennen, weit genug sich geklärt und gefestigt hätten, um künstlerisch bestimmend auf den Gesammt-Ausdruck unseres Lebens einzuwirken. Dies ist namentlich mit politischen Tendenzen bisher nicht der Fall, und alle Architektur ist bisher an der ausdrücklich gestellten Aufgabe gescheitert, der staatlichen Repräsentation des Volkes angemessenen Ausdruck zu geben. Sie hat nur Erfolg gehabt, wo diese Aufgabe durch die historische Entwicklung unbewusst nach und nach erfüllt wurde. Es konnte wenigstens ausdrucksvolle, zuweilen schöne Fürstenschlösser und Rathhäuser geben, wo ein legitimes Herrschergeschlecht, mit der Geschichte seines Volkes durch grosse Thaten und Leiden verbunden, oder wo eine Stadtgemeinde, von gesonderten auf verschiedene Berufe gegründeten Genossenschaften zusammengesetzt, durch lange Wechselwirkung ihrer Selbstregierung ein charakteristisch-individuelles Leben entwickelt hatte, das gleich charakteristische Erscheinungen zuliess. Aber die Kunst kann keine anpassenden Formen für politische Versammlungen erfinden, deren Bestand, Befugnisse und Geschäftskreise zweifelhaft sind, und deren Mitglieder, auf Zeit gewählt, heute dieses, morgen jenes Princip vertreten.

So weit Professor Hermann Lotze: „Geschichte der Aesthetik in Deutschland“, München, literarisch-artistische Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1868, Seite 530—550, die Baukunst.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

III. Der heilige Laurentius.

I. Legende.

Es ist merkwürdig, dass von diesem jungen und so berühmten Martyrer, der zu Rom gleich nach dem heil. Petrus und Paulus verehrt wurde, so wenig bekannt ist, und nicht weniger merkwürdig, dass man auch nicht einmal einen Versuch gemacht hat, das Lückenhafte des Materials durch die Dichtung auszufüllen. Bezüglich seines wirklichen Dagewesenseins und der vielen Umstände seines Martyrerthums, wie es uns überliefert worden, kann kein Zweifel bestehen. Der Ort seiner Geburt, die Zeit, in welcher er lebte, und die Ereignisse seines Lebens sind lange Zeit ein Gegenstand des Streites gewesen, der bis zur Stunde noch nicht entschieden ist. In dem Werke *„Flos Sanctorum“* ist seine Legende in nachstehender Weise erzählt:

Zur Zeit, als Valerian ein Gefangener Sapor's, des Königs von Persien, war, und sein Sohn Gallienus im Osten regierte, lebte Sixtus II., Bischof von Rom, der

vierundzwanzigste in der Reihenfolge der Päpste, vom h. Petrus an. Derselbe hatte zum Diakon einen jungen und frommen Priester, Namens Laurentius, der ein Spanier war, und zu Osca oder Huesca, im Königreich Aragonien, gebürtig war. Da er noch sehr jung war, als er nach Rom kam, wandelte er so demüthig und tadellos vor Gott, dass Sixtus ihn zu seinem Diakon erwählte, und die Kirchenschätze seiner Obhut anvertraute, welche in einigem Gelde, einigen wenigen goldenen und silbernen Geschirren und mehreren reichgestickten Kopfbedeckungen für den Dienst des Altares bestanden, und der Kirche von einigen grossen und frommen Personen, nämlich von der Julia Mammea, der Mutter des Kaisers Alexander Severus, von Flavia Domitilla, dem Kaiser Philippus und Andern geschenkt worden waren. Sixtus ward beim Präfecten Roms als ein Christ angegeben, ins Gefängniss abgeführt und bald darauf zum Tode verurtheilt. Als der h. Laurentius dieses sah, ward er sehr betrübt, und er hing sich an seinen Freund und Oberhirten an und sprach: „Wo gehst du hin, mein Vater, ohne deinen Sohn und Diener, hältst du mich etwa nicht für würdig, dass ich dich zum Tode begleite und mein Blut mit dem deinigen zum Zeugniss der Wahrheit Christi vergiesse? Der heilige Petrus hat Stephan, seinem Diakone, gestattet, vor ihm zu sterben; willst du nicht auch erlauben, dass ich dir vorangehe?" Dies alles und noch viel mehr sprach er, unter vielen Thränen; aber der heilige Mann erwiederte: „Ich verlasse dich nicht, mein Sohn; in drei Tagen wirst du mir nachfolgen, und dein Kampf wird härter sein, als der meinige; denn ich bin alt und schwach und mein Lebenslauf wird bald vollendet sein; aber du bist jung und kräftig und tapfer; deine Qualen werden länger und grausamer und dein Sieg grösser sein; darum habe keinen Kummer; Laurentius der Levite wird Sixtus dem Priester nachfolgen." Und so tröstete er den jungen Diakon und befahl ihm überdies, alle Schätze der Kirche zu nehmen und unter die Armen zu vertheilen, damit sie dem Tyrannen nicht in die Hände fallen möchten. Und nachdem dies geschehen, ward Sixtus zum Tode geführt. Dann nahm der h. Laurentius das Geld und die Kirchenschätze, durchwanderte die ganze Stadt Rom, indem er die Kranken und Armen und die Nackten und Hungrigen aufsuchte, und kam zur Nachtszeit an ein Haus am Cölischen Hügel, in welchem eine christliche Witwe Namens Cyriaca wohnte, und viele christliche Flüchtlinge, die sich in ihrem Hause versteckten, aufnahm und ihnen mit unermüdeter Liebe und Barmherzigkeit diente. Als der h. Laurentius zu ihr kam, traf er sie krank und heilte sie, indem er ihr die Hände auflegte. Alsdann wusch er den Christen, welche sich im Hause befanden, die Füsse und gab ihnen Almosen, und in dieser Weise ging er von einer Wohnung zur anderen, indem er die Verfolgten tröstete, und Almosen austheilte und Werke der Barmherzigkeit und Demuth übte. So bereitete er sich zu dem bereits bevorstehenden Martyrerthume vor.

Nachdem die Söldner des Tyrannen vernommen, dass die Kirchenschätze dem heiligen Laurentius anvertraut worden, führten sie ihn vor das Gericht; er ward verhört, antwortete aber kein Wort; desshalb wurde er in einen Kerker geworfen und einem Manne, Namens Hippolytus, übergeben, den er aber mit seiner ganzen Familie bekehrte und taufte; und als er wieder zum Präfecten gerufen und aufgefordert wurde, zu sagen, wo die Schätze verborgen seien, antwortete er, dass er sie ihm in drei Tagen zeigen wolle. Nachdem der dritte Tag gekommen, versammelte der h. Laurentius alle Kranken und Armen, denen er Almosen gegeben, und sagte, indem er sie dem Präfecten vorstellte: „Sieh, hier sind die Schätze der Kirche Christi". Auf dieses hin gerieth der Präfect, der glaubte, der Heilige wolle ihn verspotten, in grosse Wuth, und befahl, ihn so lange zu foltern, bis er angeben würde, wo die Schätze verborgen seien; aber kein Leiden war im Stande, die Geduld und Standhaftigkeit des Heiligen zu überwinden. Da befahl der Präfect, dass er zur Nachtzeit nach den Bädern der Olympias, in der Nähe der Villa des Geschichtschreibers Sallustius, abgeführt und eine neue Peinigungsart für ihn bereitet werden sollte, die noch grausamer als je eine von einem Tyrannen bisher ersonnene wäre; denn er befahl, dass St. Laurentius auf eine Art Bett, das nach Art eines Rostes, aus Eisenstangen gemacht war, ausgestreckt werden solle, und liess darunter Feuer anzünden, das seinen Leib allmählich zu Asche verbrennen sollte. Die Schergen thaten, wie ihnen befohlen worden, indem sie das Feuer anzündeten und von Zeit zu Zeit Kohlen zulegten, so dass das Opfer gleichsam lebendig gebraten wurde; die Anwesenden schauten mit Grauen zu und wunderten sich über die Grausamkeit des Präfecten, der aus purer Habsucht einen Jüngling von so schönem Aeussern und so lobenswerthem Benehmen zu solchen Qualen zu verurtheilen vermochte.

Und inmitten seiner Qualen, sprach der h. Laurentius, um noch mehr über die Grausamkeit des Tyrannen triumphiren zu können: „Siehst du nicht, du thörichter Mann, dass ich auf einer Seite bereits gebraten bin, und dass es, wenn du mich gut gebraten haben willst, Zeit ist, mich umzuwenden". Und der Tyrann und die Henker wurden durch diese Standhaftigkeit verwirrt.

Alsdann hob der h. Laurentius die Augen zum Himmel empor und sprach: „Ich danke dir, o mein Gott und Heiland, dass du mich für würdig erachtet hast, in deine Herrlichkeit einzugehen“. Und mit diesen Worten flog sein reiner und unbesiegbarer Geist zum Himmel empor.

Da der Präfect und die Schergen sahen, dass der Heilige todt sei, gingen sie in grosser Verwunderung und Bestürzung ihres Weges, indem sie seinen Leichnam auf dem Roste liegen liessen. Am andern Morgen kam Hippolytus, nahm ihn weg und begrub ihn an einem geheimen Ort, auf der Tiburtinischen Strasse, mit aller Ehrerbietung. Als dies dem Präfecten zu Ohren kam, liess er den Hippolytus ergreifen und an den Schweif eines wilden Pferdes binden; und so kam derselbe um. Aber Gott liess nicht zu, dass dieser grausame und gottlose Präfect der Strafe für seine Verbrechen entgehen sollte; denn als er bald darauf im Amphitheater Vespasian's sass, um die öffentlichen Spiele zu leiten, überfiel ihn urplötzlich eine entsetzliche Bangigkeit; er rief laut nach dem h. Laurentius und Hippolytus und gab seinen Geist auf!

Aber dem h. Laurentius ward im Himmel eine Krone der Glorie und auf Erden ewiges und allgemeines Lob und ewiger Ruhm zu Theil; denn es gibt in der ganzen Christenheit schwerlich eine Stadt, welche nicht eine ihm geweihte Kirche oder einen Altar besässe. Die erste Kirche des h. Laurentius ward vom Kaiser Constantin ausserhalb der Stadtmauer Roms, und zwar da, wo er begraben worden, erbaut; und eine andere erstand an der Spitze des pincianischen Hügels, wo er gemartert worden; ausser diesen gibt es zu Rom auch noch vier andere; in Spanien den Escurial, in Genua die Kathedrale, und in Nürnberg die herrliche „Lorenzikirche“.

Der h. Laurentius trägt, wie der h. Stephanus, die Diakonskleidung und hat die Martyrerpalme; und wo er sein bekanntes und gewöhnliches Attribut, den Rost, trägt, kann er mit dem h. Erzmartyrer nicht wohl verwechselt werden; aber es gibt auch Bilder, wo der Rost weggelassen ist, und wo er einen Teller voll Gold und Silbermünzen in der Hand trägt, um anzudeuten, dass ihm die Kirchenschätze anvertraut worden seien; oder er schwingt ein Rauchfass, oder er trägt ein Kreuz; denn der Diakon hatte die Aufgabe, bei Processionen und anderen kirchlichen Feierlichkeiten das Kreuz zu tragen. Die Diakonskleidung ist auf Gemälden des heil. Laurentius, welcher der erste Erzdiakon war, gewöhnlich prachtvoll; auf einigen Bildern trägt er eine mit Feuerflammen bedeckte Tunica, um seinen Martyrertod anzudeuten.

II. Kunst.

Der h. Laurentius wird gewöhnlich jünger dargestellt, als der h. Stephanus, und sein Angesicht hat den Ausdruck ruhiger und fast engelgleicher Sanftmuth. Die Form des Rostes wechselt; derselbe ist zuweilen ein von quer über einander liegenden Eisenstangen gebildetes Parallelogramm, auf das er sich lehnt, oder triumphirend seinen Fuss setzt; zuweilen hat er auch die Gestalt des gewöhnlichen Kirchengeräthes, aber alsdann ist es nicht mehr das Attribut, sondern ein blosses Sinnbild der Art des Todes, den er erlitten. Zuweilen hängt ihm ein kleiner Rost am Halse, oder er hält ihn in der Hand, oder er ist in sein Gewand gestickt.

Auf einem Gemälde von Pinturicchio zu Spello steht der h. Laurentius mit dem h. Franciscus am Throne einer schönen Madonna; er lehnt an seinem Rost, und hat mit einer wahrhaft poetischen Anticipation sein Martyrerthum auf seinem Diakonsrocke gestickt.

Eines der schönsten Andachtsbilder, das man sehen kann, ist das von Ghirlandajo. Dasselbe stellt ihn mit einem Ausdruck verzückten Glaubens aufwärts blickend dar; sein Diakonsgewand ist carmoisinroth, mit einem grünen Mantel mit vielen Falten[1]). Dieses Gemälde bildet einen Flügel eines Altarbildes.

Der Darstellungen aus seinem Leben gibt es nur wenige; die häufigste ist natürlich die seines berühmten und schrecklichen Martyrerthums; — ein schwer zu behandelndes Thema, wenn man es erträglich machen will. Wir haben dasselbe in jeglicher Stilart — erhaben, schrecklich, grotesk, aber es ist so eigenthümlicher Natur, dass es nicht wohl mit anderen Martyrien verwechselt werden kann, und lässt nur wenig Mannigfaltigkeit der Auffassung zu. Der gewählte Moment ist aber nicht immer derselbe; zuweilen richtet er gerade die berühmten ironischen Worte an den Präfecten; zuweilen blickt er zum offenen Himmel empor, von wo die Engel mit der Palme und der Krone herabfliegen; Schergen blasen das Feuer an und bringen Brennmaterial herbei, um es zu unterhalten. Die Zeit — es war Nacht — der Effect des düster brennenden Feuers, die unbekleidete schöne Gestalt des jungen Heiligen, seine der grausamen Todesart trotzende Haltung ist vieler Anmuth fähig; der Haufe Zuschauer, mit jeglicher Mannigfaltigkeit des Ausdrucks — alle diese malerischen Umstände sind von Tizian auf einem der berühmtesten seiner Bilder, nämlich in demjenigen, welches er für den König Philipp II.

1) In der Pinakothek zu München. Nr. 564.

von Spanien gemalt hat, um im Escurial, der bekanntlich dem h. Laurentius geweiht ist, aufgestellt zu werden, mit bewunderungswürdiger Kunst angewendet.

Das „Martyrerthum des h. Laurentius", von dem Bildhauer Baccio Bandinelli, ist als ein scenisches Basrelief dargestellt, und den Künstlern als eine Studie für die Stellung und Form, und den Sammlern wegen der Schönheit des Stiches Marc Anton's wohlbekannt.

„Der h. Laurentius bereitet sich zu seinem Martyrertode vor"; er steht mit gebundenen Händen in einer losen, weissen Tunica da, welche einer der Henker zu entfernen sucht; — ein sehr hübsches, rührendes Gemälde von Elzheimer[1]).

Eine Reihenfolge aus dem Leben des h. Laurentius kommt häufig auf den gemalten Glasfenstern des XIII. und XIV. Jahrhunderts vor; — ein schönes Beispiel hiervon befindet sich in der Kathedrale zu Chartres.

Die Fresken-Reihenfolge Fiesole's in der Capelle des Papstes Nikolaus' V. hat jene Zartheit der Auffassung, welche diesem Maler eigenthümlich ist. Dieselbe besteht aus nachstehenden Bildern:

1) Er wird von Papste Sixtus II. zum Diakon geweiht, welcher ihm, auf einem Throne sitzend, den heil. Kelch zu halten gibt;

2) er erhält vom Papste Sixtus die Kirchenschätze;

3) er vertheilt sie unter die armen Christen;

4) er steht gebunden vor dem Präfecten Decius. Geisseln und Marterwerkzeuge liegen am Boden umher;

5) er wird auf den Rost gelegt.

Auf einer Reihenfolge alter Wandgemälde unter dem Portale der Basilika des h. Laurentius zu Rom sind die Ereignisse seines Lebens sehr fleissig und ins Einzelne gehend ausgedrückt; die Reihenfolge besteht aus den nachbezeichneten Bildern; sie befinden sich zur rechten Seite des Eingangs, aber in einem so beschädigten Zustande, dass man sie fast nicht mehr verstehen kann:

1) (Fast verwischt; es stellte vermuthlich seine Weihe als Diakon dar);

2) St. Laurentius wäscht den armen Christen die Füsse;

3) er heilt die Witwe Cyriaca;

4) er theilt Almosen aus;

5) er begegnet dem zum Tode geführten St. Sixtus und empfängt dessen Segen;

6) er wird vor den Stadt-Präfecten gebracht;

7) er macht den Lucillus sehend;

8) er wird mit ledernen, mit Blei ausgegossenen Riemen gegeisselt;

1) Münchener Pinakothek VIII. 154.

9) er tauft den Hippolytus;

10) (verwischt);

11) er weigert sich, die Kirchenschätze auszuliefern;

12) (verwischt);

13, 14, 15) sein Leichnam wird von Hippolytus in ein Leichentuch gewickelt, fortgeführt und begraben.

Vier von den Feldern zur rechten Hand stellen den Kampf zwischen dem Teufel und dem Engel und die Seele des Kaisers Heinrich's II. des Heiligen[1]) dar, und ist dort desshalb dargestellt, weil der h. Laurentius bei dieser Scene eine hervorragende Rolle spielte. Diese Legende lautet, wie folgt:

In einer Nacht sass ein Einsiedler nachdenkend in seiner einsamen Hütte und hörte ein Getöse wie das eines vorüberstürmenden wilden Heeres. Er öffnete sein Fenster und rief hinaus, und fragte: wer denn in solcher Weise die Ruhe seiner Einsamkeit störe; und eine Stimme antwortete: „Wir sind Teufel; der Kaiser Heinrich stirbt in diesem Augenblicke, und wir gehen hin, um seine Seele zu holen". Da rief der Einsiedler wieder hinaus: „Ich beschwöre dich, dass du auf deinem Rückwege wieder vor mir erscheinest und mir das Ergebniss berichtest". Der Teufel versprach es und ging seines Weges. Und der Einsiedler vernahm noch in derselben Nacht dasselbe schreckliche Getöse, und Jemand klopfte an das Fenster; er öffnete es, und siehe da, es war derselbe Teufel, mit dem er vorher gesprochen. „Nun", fragte der Einsiedler, „wie hat es dir ergangen?" „Schlecht, verzweifelt schlecht", antwortete der böse Feind wüthend. „Wir kamen gerade recht; der Kaiser war so eben gestorben, und wir beeilten uns, unseren Anspruch auf ihn geltend zu machen. Aber sein guter Engel kam, um ihn zu retten. Wir haben lange mitsammen gestritten, und zuletzt legte der Engel des Jüngsten Gerichtes (St. Michael) seine guten und seine schlimmen Werke in die Wagschalen, und siehe da, unsere Schale sank bis zur Erde nieder! Der Sieg war unser, als plötzlich jener gebratene Bursche (denn so benannte er lästernd den h. Laurentius), an seiner Seite erschien und einen grossen goldenen Topf (so nannte der Verworfene den h. Kelch), in die andere Wagschale warf, so dass die unsrige emporflog, worauf wir uns dann eiligst zurückziehen mussten; aber ich habe mich wenigstens an dem goldenen Topfe gerächt; denn ich habe die eine Handhabe davon abgerissen, und hier ist sie"; und nachdem er diese Worte gesprochen, verschwand das ganze Heer der Teufel. Der Einsiedler machte sich aber am andern Morgen auf und ging in die Stadt

1) Kaiser Heinrich II. regierte von 1002—1024

und traf den Kaiser todt; und der goldene Kelch, den er der Kirche des h. Laurentius geschenkt, ward mit nur einer Handhabe gefunden, da die andere Handhabe in derselben Nacht verschwunden war.

Die genannten alten Wandgemälde geben uns diese Sage in ihrer vollen Länge und Breite. Auf dem ersten Felde schaut ein Einsiedler zum Fenster hinaus und man sieht mehrere Teufel; das zweite stellt das Todtenbett des Kaisers dar, an dessen Fusse die Teufel sichtbar sind; auf dem nächsten streiten die Engel und die Teufel mit einander; die Seele des Kaisers umfasst die Kniee des Engels, wie wenn sie zu demselben ihre Zuflucht nehmen wollte; auf dem vierten Bilde erscheint der h. Laurentius zur Rettung; einer der Teufel ist vor ihm auf die Kniee niedergefallen. Die ganze Reihenfolge ist in einem barbarischen Stile und in einem höchst ruinirten Zustande.

Diese Legende ist auch in der berühmten Strozzi-Capelle in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz dargestellt. Die grossen Fresken des Jüngsten Gerichtes von Orcagna, die wir schon häufig als der besonderen Achtung würdig bezeichnet haben, erfüllen den Geist des Beschauers gewöhnlich so, dass er sich mit kleineren Gegenständen nicht mehr befassen will, und eben desshalb wird auch das merkwürdige und schöne alte Altarbild, welches derselbe Orcagna 1349 gemalt hat, nur wenig beachtet. Es stellt dar, wie Christus dem h. Petrus die Schlüssel übergibt. Auf demselben Gemälde sind auch der h. Johannes, der heil. Paulus, der h. Thomas von Aquin, die h. Katharina, der h. Michael und der h. Laurentius dargestellt. In der Predella darunter befinden sich Scenen aus dem Leben eines jeden der darüber dargestellten Heiligen, z. B. unter der Figur des h. Laurentius finden wir den Streit um die Seele des Kaisers Heinrich. In der Mitte des Bildes sieht man den Kaiser inmitten seiner Diener sterben; auf der einen Seite sieht man die Flucht der Teufel durch die Wüste, und wie der Einsiedler aus seiner Hütte herausschaut; auf der anderen hält Sanct Michael die Wagschalen; die Verdienste des Kaisers werden in der Wage gewogen und als ungenügend erfunden; der h. Laurentius steigt herab und thut den Kelch in eine der Wagschalen; die Teufel sind wüthend und einer derselben scheint dem Heiligen zu drohen. Die ganze Darstellung ist seltsam und grotesk, aber die Geschichte weit geschickter und geistvoller erzählt, als auf den rohen alten Fresken in der Kirche des heil. Laurentius zu Rom.

Das Mittelfenster der Hauptseite des Kölner Domes betreffend.

Einem aus Anlass des auf den vorstehend bezeichneten Gegenstand bezüglichen Artikels in Nr. 3 d. Bl. hierhin gelangten Schreiben des Herrn Ober-Baurathes F. Schmidt in Wien entnehmen wir folgenden Passus:

„ . . . Wie man auch über die Angemessenheit von Doppelfenstern im Allgemeinen urtheilen möge, jedenfalls erfordert es im vorliegenden Falle die Pietät gegen die ursprüngliche Anlage, dass dieselbe so strict als möglich eingehalten werde. Eine Beeinträchtigung der in das nach innen gekehrte Maasswerk einzusetzenden Glasmalerei ist um so weniger zu besorgen, als das äussere Maasswerk nur im Hochsommer, und auch dann nur selten, einen Schatten auf dieselbe wirft. — — Diese Doppelfenster sind hier ein sinnreiches Auskunftsmittel, um die kolossale Mauerstärke zu überwinden."

Die Wandteppiche der Kirche.

Von Dr. Franz Bock.

(Fortsetzung.)

Nicht immer bestanden die *cortinae ecclesiae* aus kostbaren Seidenstoffen, wie dieses bei den Behängen der Chorwände häufiger der Fall war; sondern sie wurden gewöhnlich aus einfacheren Leinen- oder Wollenstoffen angefertigt, welche mit gewebten oder mit gestickten Ornamenten und Figuren mehr oder weniger reich verziert waren. So lautet nämlich die Angabe des Inventars der Kirche des heil. Antonius von Padua vom Jahre 1275: *Item drapi de lana ad ornatum Ecclesie.* Das oft citirte Schatzverzeichniss der Metropolitankirche zu Prag vom Jahre 1387 führt unter den grossen und reich verzierten Seidenstoffen, welche dort *nachones* genannt werden, und wovon wir bei den Funeraltüchern näher gesprochen haben, auch manche an, die wegen ihrer passenden Musterung und grossen Ausdehnung als Wandteppiche der Kirche benutzt wurden. Ferner erwähnt dasselbe Schatzverzeichniss drei grosse *cortinae*, von denen eine *„cum elephantibus insutis"* verziert war. Die Elephantenfiguren waren wahrscheinlich aus farbigem Tuche ausgeschnitten und, von Pflanzen-Ornamenten umgeben, auf die Wandteppiche aufgenäht worden. Diese Art und Weise der Ornamentation kam im Mittelalter häufig zur Anwendung, namentlich aber dann, wenn die Figuren eine grössere Ausdehnung hatten und, wie bei dem vorliegenden der Fall war, auf die Ferne zu wirken bestimmt waren.

Die Farbenpracht und grosse Ausdehnung der Teppiche, besonders wenn dieselben als Wandbekleidungen dienten, erreichte in technischer und compositorischer Beziehung ihren Höhepunct im XIV. und XV. Jahrhundert, als man im belgischen und französischen Flandern, namentlich zu Arras und Reims, jene kostspieligen und kunstvollen Teppiche anfertigte, die von dieser Zeit an stets mit dem italienischen Namen Arrazzi benannt wurden.

Die Vorliebe des Mittelalters, nicht nur die Wohn- und Prachtgemächer des hohen Adels, desgleichen auch die Wandflächen des Chores und Schiffes reicherer Kirchen mit vielfarbig gemusterten Teppichen zu bekleiden, erstreckte sich auch auf die nach der Innenseite hin offenen Vorhallen grösserer Kirchen, welche ebenfalls an Festtagen ihre besonderen Wandbekleidungen erhielten. Ferner wurden auch die Kirchthüren nach Innen und Aussen mit schweren Teppichen, den sogenannten *aulaea portarum*, bekleidet, wodurch der Vorübergehende sogleich bemerken konnte, dass in der betreffenden Kirche ein besonderes Fest gefeiert wurde. In Italien findet sich dieser Gebrauch, des milderen Klima's wegen, auch heute noch in der Weise erhalten, dass die hölzernen Kirchthüren den ganzen Tag offen stehen und statt dessen zwei Vorhänge von schwerem Tuch oder Leder angebracht sind, welche an Festtagen durch Seidenstoffe ersetzt werden und die von den Eintretenden in der Mitte aus einander geschoben werden.

Noch eine andere Anwendung fanden die zahlreich in den Kirchen des Mittelalters vorfindlichen Teppiche bei der Bedeckung der Sitz- und Kniebänke des Chores, welche für den Clerus, die Chordiener und die Honoratioren der betreffenden Stifts- oder Pfarrkirche bestimmt waren. Dass diese Teppiche, die sogenannten *bancalia*, sich sehr selten bis auf unsere Tage erhalten haben, ist aus früher angeführten Gründen leicht erklärlich. Wir werden uns desshalb hierorts begnügen, einige Angaben aus mittelalterlichen Schatzverzeichnissen namhaft zu machen, in welchen solche *bancalia* verzeichnet stehen. Schon das *Chronicon vetus Rerum Moguntiacarum* führt unter den *tapeta* der mainzer Kathedrale im XII. Jahrhundert an: *Erant ibi et alia tapeta, quae super scamna sternebantur.* Auch das theilweise in deutscher Sprache abgefasste Inventar des Domes zu Würzburg vom Jahre 1448 erwähnt: Fünf Bankkissen und vier Banktücher; ferner ein Banktuch. Dieser Gebrauch, die Bänke des Chores, so wie auch jene sitzförmigen Truhen mit Teppichen an Festtagen zu bekleiden, die als hölzerne *arcae* zur Aufbewahrung des ganzen *apparatus altaris* an jedem Nebenaltare sich befanden, dauerte auch noch in der Zeit der Renaissance fort. So sei hier beispielsweise noch eine Angabe des Inventars von St. Brigitten in Köln aus dem Jahre 1541 citirt, wo es heisst: Item 2 blauwe stoillachen gehoirenen Allerseelen Broderschafft.

Aus diesen Behängen der Chorbänke scheint auch, wenigstens in einzelnen Kirchen, der Gebrauch entstanden zu sein, die Orgel- und Sängerbühnen ebenfalls auf diese Weise an Festtagen zu verzieren. Ein solcher Teppich dürfte in dem Inventar von St. Veit zu Prag bezeichnet stehen, wo es heisst: *Item cortina de serico glauco et rubeo, quae est pro organis.*

Ungeachtet die flandrischen Teppiche in den Tagen Karl's des Kühnen von solcher technischen und ornamentalen Vollendung waren, dass sie sogar vom Orient, dem traditionellen Verfertiger vielfarbig gewirkter Teppiche, häufig begehrt wurden, so kommen doch zu derselben Zeit, wie dies viele Miniaturbilder des XV. Jahrhunderts erkennen lassen, zur Ausschmückung grösserer Kirchen, noch immer vielfarbige Wandteppiche zur Anwendung, welche aus dem Orient in das Abendland eingeführt wurden, und desswegen *tapetia transmarina* oder *tapis de Smyrne* genannt wurden.

Neben den kunstreichen gewirkten flandrischen Hautelisse-Geweben, welche nach dem Entwurf gefeierter Maler angefertigt wurden, und den orientalischen Teppichen, die in ihren traditionellen Musterungen und ihrer kräftigen Farbengabe sofort ihren Ursprung erkennen lassen, finden sich heute in ehemaligen Stifts- und Kathedralkirchen noch Wandteppiche zur Bekleidung des Langschiffes der Kirche vor, die, aus dem XV. und XVI. Jahrhundert herrührend, in ihrer grossen Ausdehnung deutlich bekunden, dass sie entweder von den Religiösen durch vereinte Anstrengung hergestellt, oder aber von Zunftstickern und Stickerinnen, wahrscheinlich im Auftrage hochgestellter Geschenkgeber, Entstehung gefunden haben. Diese grösseren Hängeteppiche, deren vielfarbig eingestickte Muster im XV. Jahrhundert nicht mehr ausschliesslich der Heiligengeschichte, sondern häufig auch mythologischen und profanen Sagenkreisen entnommen wurden, sind meistens auf grobem Leinenzeug in Wolle nach Weise der Straminstickerei ausgeführt. Die leichte Zerstörbarkeit der Wolle durch Mottenfrass macht es jedoch erklärlich, dass sich von diesen Teppichen nur geringe Ueberreste erhalten haben.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Brandenburg. Die Katharinenkirche zu Brandenburg an der Havel, im gothischen Backsteinbau aus dem XIV. Jahrhundert, von mächtigen Dimensionen, hat neuerdings theils durch Wiederherstellung des alten, theils durch Ausstattung mit neuem Schmuck eine wesentliche Verschönerung erfahren. Durch königl. Munificenz sind zufolge einer Bestimmung des verewigten Friedrich Wilhelm IV. die zertrümmerten Backstein-Ornamente am Aeusseren des Baues, einschliesslich der beinahe 200 Statuetten in den Pfeilernischen vollständig und würdig wieder hergestellt worden. Sodann hat der Chor Glasgemälde erhalten, welche von Professor Teschner zu Berlin entworfen und von dem königl. Institut für Glasmalerei ausgeführt worden sind. Das Mittelfenster, ein Geschenk des seitdem verstorbenen Geh. Commercienrathes von Carl, stellt die Auferstehung Christi, das andere, gestiftet von dem General-Consul Maurer, der, wie Carl, von Brandenburg gebürtig ist, die Erscheinung des Auferstandenen vor Thomas dar. Schon früher ist der Altarraum durch eine Schenkung des Bildhauers Wredow mit zwölf kolossalen Apostelstatuen geschmückt worden.

München. Im Verlage von Georg Franz hier wird endlich die durch den Tod des fleissigen Dr. G. K. Nagler unterbrochene Fortsetzung seines vorzüglichen und umfangreichen Werkes: „Die Monogrammisten", erscheinen, da Dr. A. Andresen die Arbeit übernommen hat. Es ist bereits bis zum 9. Heft des IV. Bandes gediehen, das genannte Heft wird die Monogramme NM bis PD enthalten.

Nürnberg. Die für das Germanische Museum hier zugesicherten jährlichen Unterstützungsbeiträge sämmtlicher Staaten des Norddeutschen Bundes belaufen sich, nach dem an den Bundesrath erstatteten Bericht, im Ganzen auf 1580 Thlr. An dieser Summe ist Preussen mit 955 Thlr., Sachsen mit 200, Mecklenburg-Schwerin mit 100, Oldenburg mit 57, Mecklenburg-Strelitz mit 50, Anhalt mit 45, Lübeck mit 40 und die anderen Staaten mit noch geringeren Summen betheiligt. Gleichzeitig ist auch ein Gutachten des Prof. Haupt, Secretärs der berliner Akademie der Wissenschaften, über den Stand und die Leistungen des Germanischen Museums beim Bundesrath eingelaufen, welches sich sehr rühmend über die von dem jetzigen Vorstande der Anstalt, Prof. Essenwein, getroffenen Einrichtungen ausspricht. In seiner jetzigen Gestaltung, schliesst der Bericht, sei das Museum einer festen und namhaften Unterstützung von Seiten des preussischen Staates oder des Norddeutschen Bundes würdig, und dürfte ohne dieselbe der Bestand des Unternehmens kaum gesichert sein, da dasselbe bei sehr spärlichen Jahres-Einnahmen noch mit einer Schuldenlast von 100,000 Fl. zu kämpfen hat.

Nürnberg. Eine vortreffliche Copie des Sebaldusgrabes war vor Kurzem in dem Atelier der Herren Gebrüder Rotermund (Burgstrasse) für einige Tage zur Besichtigung des Publicum ausgestellt. Der Gypsabguss gibt das Original höchst getreu wieder und bringt dessen einzelne Schönheiten durch die Weisse des Materials besonders zur Geltung. Den Auftrag zu dieser Arbeit haben die um die Nachbildung älterer Kunstwerke sehr verdienten Herren Rotermundt von dem South-Kensington-Museum in London erhalten, wohin das Werk in den letzten Tagen abgesendet wird.

Pesth. Die architektonische Restauration des Schlosses Vayda-Hunyad in Siebenbürgen ist vom ungarischen Landtage genehmigt, der für die Förderung der bezüglichen Arbeiten für dieses Jahr 25,000 Fl. und für die Folgezeit 50,000 Fl. jährlich bewilligt hat. Die Bauleitung ist unter Oberaufsicht des Dombaumeisters Fr. Schmidt in Wien dem Architekten Fr. Schultz aus Fünfkirchen übergeben. Mit den Bauarbeiten wird demnächst begonnen; das Schloss soll ganz im Geist und Charakter der ursprünglichen Anlage aus dem XIV. und XV. Jahrhunderte wieder hergestellt werden, und verspricht nach den Plänen ein prachtvoller Königssitz zu werden.

London. Das Mausoleum des Prinzen Albert in der Frogmore-Lodge hinter dem Schlossberge von Windsor geht rasch seiner Vollendung entgegen. Das Aeussere ist fertig, dem Innern fehlen noch einige Bildhauerarbeiten und zwei grosse Gemälde. Das Aeussere ist von Stein, das Innere ganz von Marmor. Den Zugang bildet eine Säulenhalle von Granit, zu der eine Flucht schwarzer Marmorstufen führt. Die innere Halle, ein Achteck mit drei Capellen, enthält den massiven Sarkophag aus Granit von Aberdeen. Die Ecken schmücken knieende Engel in Bronze, den Deckel einer Marmorstatue des Prinzen in liegender Stellung, ein Werk Marochetti's. Von der Decke jeder der drei Capellen hängt ein prachtvoller Kronleuchter von Gold und Bronze nieder, in der mittleren, an deren Decke „Die Himmelfahrt" in Fresko gemalt ist, steht ein Altar, über dem ein grosses Gemälde der „Auferstehung" angebracht ist. Die Kronprinzessin von Preussen, von deren Hand ein Gemälde des Innern herrührt, wird auch zu den Bildhauerarbeiten einen Beitrag liefern. Die Kosten des Mausoleums haben bis jetzt etwa zweihunderttausend Pfund Sterling betragen. (Dioskuren.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: **J. van Endert.** — Verleger: **M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.**
Drucker: **M. DuMont-Schauberg.** Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 5. — Köln, 1. März 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

IV. Der heilige Georg (aus Kappadocien).

Die Legende und der Cultus des h. Georg von Kappadocien sind uns aus dem Morgenlande zugekommen und beide gehören schon den ältesten Zeiten der christlichen Kirche an. Aber die Legende hat sich leider nur in so unlauteren und trüben Quellen erhalten, dass sich nur ein sehr unvollkommenes Bild seines Lebens und seiner Thaten daraus gestalten lässt. An die Stelle der echten Acten sind nämlich schon in früher Zeit falsche getreten, die so viel Ungereimtes und Widersprechendes enthalten, dass sich bereits der Papst Gelasius II. veranlasst sah, sie auf einer Synode zu Rom im Jahre 495 als „verwirrende und unkirchliche Dichtungen" zu erklären und den h. Georg unter diejenigen Heiligen zu setzen, „deren Namen zwar von den Menschen mit Recht verehrt werden, deren Thaten aber nur Gott allein bekannt sind", und es war daher auch nicht möglich, aus seiner Lebensgeschichte mehr zu berichten, als wir unten gethan haben. Die Verehrung des h. Georg anlangend, so hat dieselbe ebenfalls schon in den ältesten Zeiten der christlichen Zeitrechnung ihren Anfang genommen. In Konstantinopel gab es ehedem mehrere Kirchen, die seinen Namen führten; und die älteste derselben, so wie die an dem angeblichen Grabe des Heiligen bei Diospolis in Palästina soll vom Kaiser Konstantin dem Grossen selbst erbaut worden sein. Die griechische Kirche hat ihn an die Spitze der edlen Heerschar der Martyrer gestellt und ihm den Ehrennamen des „Grossen Martyrers" und „Triumphators" gegeben. Aus dem Orient verbreitete sich sein Cultus auch schon frühzeitig nach dem Abendlande, indem er durch Pilger, welche Palästina besucht hatten, dahin verpflanzt wurde. Die h. Chlotildis, Gemahlin des Frankenkönigs Chlodwig (481—511), liess am Anfang des sechsten Jahrhunderts Georgi-Altäre errichten; Papst Gregor der Grosse (590—604) liess eine vor Alter verfallende Georgikirche in Sicilien wieder herstellen; Papst Leo II. weihte im Jahre 683 eine Kirche unter Anrufung der heil. Martyrer Sebastian und Georg ein. Aber allgemein wurde die Verehrung des h. Georg erst zu den Zeiten der Kreuzzüge, wegen des Beistandes, den Herzog Gottfried von Bouillon von demselben erhalten zu haben behauptete. König Richard I. (Löwenherz) von England stellte, als er sich in Palästina befand, sich und sein ganzes Kriegsheer unter den besonderen Schutz dieses Heiligen, und schon im XIII. Jahrhundert (1222 n. Chr.) wurde er als Schutzpatron Englands gewählt und sein Gedächtnisstag als gebotener Festtag gefeiert[1]).

Das Mittelalter hat in dem h. Georg den Vertreter der gesammten christlichen Ritterschaft gefunden. Neben dem Erzengel Michael, der in der überirdischen Welt den Urdrachen überwindet, war der Ritter St. Georg, der in der irdischen Welt den Drachen besiegt, die Frauen schützt und für den Glauben stirbt, das würdigste Vorbild und der natürlichste

1) Auch die moskowitischen Grossfürsten oder Czaren stellten ihr Reich unter den Schutz dieses Heiligen, und führt das russische Reich deshalb noch heutzutage dessen Bildniss als Herzschild im Wappen.

Schutzpatron kriegerischer Nationen und ritterlicher Genossenschaften, und daher die allgemeine Verehrung, welche dieser Heilige im Mittelalter genoss.

Als die Ritter-Orden entstanden, stellten sich mehrere derselben unter den besonderen Schutz des heil. Georg. So der im Jahre 1330 vom König Eduard III. von England gestiftete Hosenband-Orden, nachdem dieser König unter Anrufung des h. Georg die Schlacht von Crecy gegen die Franzosen gewonnen. In den Statuten, die dieser König dem Orden gab, heisst es, dass er ihn zur Ehre Gottes, der h. Jungfrau und des h. Georg, als Schutzpatron, stifte. — Papst Paul III. (1534 — 1549) stiftete zu Ravenna den St. Georgs-Orden zur Vertheidigung der Küste der Mark Ancona gegen die Korsaren, welchen aber Gregor XIII. wieder auflöste. — Kaiser Friedrich III. (1440—1493) stiftete für das Erzherzogthum Oesterreich den Orden des h. Georg zur Erhöhung des katholischen Glaubens und zu Ehren des Hauses Oesterreich, dessen Güter nach seiner Erlöschung den Jesuiten überwiesen wurden. Auch in Russland und Baiern besteht ein Ritter-Orden, dessen Schutzpatron der h. Georg ist [1]). Auch im Venetianischen und zu Genua gab es Orden dieses Namens.

Auch politische Vereine haben sich schon frühzeitig unter den Schutz dieses ritterlichen Heiligen gestellt. So errichtete z. B. die fränkische Ritterschaft im XIV. Jahrhundert einen Ritterbund unter dem Namen der „Georgen-Gesellschaft“, die zum Zwecke hatte, gegen die Ungläubigen zu kämpfen. Im Jahre 1382 vereinigten sich dieselben unter dem Namen des „Schwäbischen Löwen“ in Schwaben und der „Gesellschaft des heiligen Wilhelm“ in Baiern, und 1422 mit der rheinischen Ritterschaft und der Gesellschaft des „Georgen-Schildes“, die 1391 in Schwaben durch eine Conföderation von 457 Grafen, Freiherren und Rittern entstanden war. Dieser Bund erhielt nun den Namen „Vereinigung des Georgen-Schildes“. Im Jahre 1488 wurde dieselbe durch Beitritt der Reichsstädte Veranlassung zum „Grossen Schwäbischen Bund“.

Im Jahre 1396 war der Bund gegen die Türken zu Felde gezogen, und sein Begehren, wegen seines Banners mit dem h. Georg (Georgenbanner) dieselben zuerst angreifen zu dürfen, veranlasste in der Schlacht bei Nikopolis die Franzosen, den Angriff zeitiger zu unternehmen, als bestimmt war, wodurch der Verlust der Schlacht herbeigeführt wurde. Später behauptete die schwäbische Ritterschaft dieses Vorrecht des Georgenbanners, bis 1474, bei dem Zug gegen Karl den Kühnen, der Streit dahin verglichen wurde, dass die schwäbische und fränkische Ritterschaft das Georgenbanner einen Tag um den andern führen und an diesem den Vortritt haben, und die schwäbische Ritterschaft damit anfangen sollte.

I. Legende [1]).

Der h. Georg wurde in Kappadocien aus vornehmem Geschlechte geboren und im Christenthum erzogen. Nach dem Tode seines Vaters, der wahrscheinlich in einer

1) Der baierische Ritterorden vom h. Georg wurde vom Kurfürsten Karl Albrecht (nachherigen Kaiser Karl VII.) am 24. April 1729 „zur Ehre der Religion und der Unbefleckten Empfängniss Mariä und des heiligen Georg“ gestiftet oder vielmehr erneuert. Die Ritter legen bei ihrer Aufnahme feierliche Gelübde bezüglich obiger Zwecke ab, und verpflichten sich insbesondere, dem Grossmeister auf Anrufen ins Feld zu folgen. Vor der Aufnahme werden strenge Ahnenproben erfordert. Er besteht aus drei Classen, als Grosskreuze, Commenthure und Ritter. Das Ordenszeichen ist ein auf der einen Seite mit dem Bildnisse der h. Jungfrau Maria, und auf der anderen roth mit dem Bildnisse des h. Georg emaillirtes Kreuz. Die feierliche Kleidung ist altritterlich, blau und weiss. Die statutenmässige Capitular-Anzahl der Ordensglieder besteht, ausser dem Grossmeister und den Grossprioren, aus sechs Grosskreuzen und zwölf Commenthuren; die übrigen sind Ritter, welche keine Stimme im Capitel haben. Auch hat der Orden eine geistliche ritterbürtige Classe, welche aus einem Bischofe, Probste, Decanen und Ordens-Caplänen besteht.

1) Die Legende des h. Georg findet man in: *Acta SS.* und *Surius* zum 23. April. Sie ist sehr viel bearbeitet und variirt worden. Eine Uebersicht befindet sich in von der Hagen's Gedichten des Mittelalters, I. 86, folg. — Eine französische *Histoire de St. George* von Heylin (einem Protestanten); ein altdeutsches Gedicht von Reinbot von Dorn. In diesem letzteren Gedichte ist besonders die Innigkeit des Gefühls zu bewundern, mit welcher der h. Georg theils vor seinen zwei Brüdern, theils vor der Kaiserin die poetische Tiefe des Christenthums enthüllte. Trefflich sind die ritterlichen Kriegerscenen und grässlich die Martyrerscenen. Als eine liebliche Idylle wechselt damit die Erscheinung des Heiligen in einer armen Hütte, in der er bewirkt, dass die dürren Balken grünen und blühen, der leere Tisch mit Speisen sich füllt und ein todtes Kind wieder lebendig wird. W. Menzel, christl. Symbolik, I. 326, wobei zu bemerken ist, dass diese Dichtung auf Aufforderung des Herzogs Otto des Erlauchten von Baiern (regierte 1231—1253) gefertigt wurde.

Fortunat von Poitiers verfasste ein lateinisches Gedicht auf die Kirche des h. Georg, die zu Mainz stand.

Loblieder auf den h. Georg: ein altdeutsches; siehe Raumer, Entwicklung des Christenthums, S 33; — ein schwedisches Volks- und Schlachtlied, Wehnike, schwedische Volkslieder, S. 275; — des Knaben Wunderhorn, I. 151; Kretschmar, II. 85: Erlach, I. 401, IV. 278. — In allen diesen Liedern wird der Sieg des Heiligen über den Drachen und die Befreiung der Königstochter gefeiert. — Ein Volkslied aus dem Kuhländchen (Meinert, S. 254) zeichnet sich dadurch aus, dass St. Georg den Drachen nicht ersticht, sondern durch Zauber mit seinem Gürtel bindet und zahm macht. — In der ungarischen Sage bei Medriasky, S. 457, setzt der Heilige mit seinem Ross in einen tiefen Felsenabgrund hinunter, um den Drachen zu erlegen, was an den auf dem geflügelten Pegasus durch die Luft kommenden Perseus erinnert.

Unter den Neueren hat den Kampf mit dem Drachen noch Christoph Schmid, die Erweckung des todten Kindes Amalie von Helvig (Dieterich Brage VI. 73) und den Tod des Heiligen Rousseau, (S. 1) in seinen Legenden besungen.

Die bei den verschiedenen christlichen Völkern herrschenden Sagen und Mythen vom h. Georg sind zusammengestellt in W. Menzel's christl. Symbolik, I. 328 folg.

Auch die mohamedanische Welt hat ihren h. Georg. Er wird besonders zu Mosul unter dem Namen des h. Dscherdschis verehrt, wo er vierzig Mal die Feuerprobe bestanden haben soll. Ueber diese mohamedanischen Legenden siehe ebenfalls W. Menzel a. a. O.

jener Christenverfolgungen, welche sich von Zeit zu Zeit erhoben und eben so schnell auch wieder verbrausten, mit der Martyrerkrone von hinnen geschieden, begab er sich mit seiner Mutter nach Palästina, wo ihre Heimath und ihr Erbgut lag. Der feurige Jüngling fühlte besondere Vorliebe für den Kriegsdienst, widmete sich demselben und bewies sich seines Berufes würdig. Durch Muth und Tapferkeit, so wie durch sein streng sittliches Leben schwang er sich bald zu einer der höchsten militärischen Würden, nämlich zu der eines Kriegstribuns und Befehlshabers — Comes — empor.

Als er sich einmal, erzählt die Legende, zu seiner Legion begeben wollte, kam er in eine Stadt in Libyen, welche Selene[1]) hiess. Die Einwohner dieser Stadt waren in grosser Bestürzung wegen der Verheerungen eines ungeheuerlichen Drachen, welcher aus dem benachbarten See oder Sumpf herauskam und die Herden der Menschen verschlang, die sich in die Stadt geflüchtet hatten. Um ihn zu verhindern, in die Stadt zu kommen, deren Luft durch seinen scheusslich stinkenden Athem vergiftet wurde, opferte man ihm täglich zwei Schafe, und als man keine Schafe mehr hatte, musste man dem Unthier zwei Kinder opfern, wenn man das Uebrige retten wollte. Die Kinder wurden durch das Loos gewählt und die ganze Stadt war von Trauer und dem Jammergeschrei der ihrer Kinder beraubten Eltern und dem Geschrei der unschuldigen Opfer erfüllt.

Der König dieser Stadt hatte eine Tochter, welche ausgezeichnet schön war und Chledulinde hiess[2]). Nachdem bereits viele Menschen zu Grunde gegangen, fiel das Loos auf sie, und der Monarch bot in seiner Verzweiflung all sein Gold und alle seine Schätze, und sogar auch die Hälfte seines Reiches an, wenn sie ausgelöst werden würde. Aber das Volk murrte und sprach: „Ist es gerecht, o König, dass du uns durch dein eigenes Gebot, gemäss welchem wir unsere Kinder hingeben mussten, unglücklich gemacht hast, und jetzt dein eigenes Kind vorenthalten willst?“ Und das Volk wurde immer wüthender und drohte, ihn in seinem eigenen Palaste zu verbrennen, wenn die Prinzessin nicht ausgeliefert würde. Da gab er nach und bat nur noch um eine Frist von acht Tagen, damit er während derselben sein trauriges Schicksal beweinen könnte — welche ihm auch bewilligt wurde. Und nach Ablauf von acht Tagen ward die Prinzessin, in ihr königliches Gewand gekleidet, als Opfer des Drachen, abgeführt. Sie fiel ihrem Vater zu Füssen und bat ihn um seinen Segen, indem sie sprach, dass sie bereit wäre, für sein Volk zu sterben. Alsdann wurde sie unter Thränen und Jammergeschrei fortgeführt und die Thore hinter ihr geschlossen. Sie begab sich langsam nach der Höhle des Drachen; der Weg dahin war mit den Knochen früherer Opfer besäet, und sie weinte, als sie dahin ging. Damals ritt der h. Georg gerade auf seinem trefflichen Streitross vorbei, und da er darüber, dass eine so schöne Jungfrau weinte, gerührt war, hielt er an, um zu fragen, warum sie denn weine. Und sie erzählte ihm den ganzen Hergang der Sache. Da sprach er zu ihr: „Fürchte dich nicht, edle Jungfrau; ich werde dich befreien“. Und sie sprach: „O, edler Jüngling, halte dich hier nicht auf, auf dass du nicht mit mir umkommst, sondern fliehe!“ Aber der h. Georg wollte nicht fliehen, sondern sprach: „Gott behüte, dass ich fliehe; ich will vielmehr meinen Arm wider dieses Unthier erheben und dich durch die Macht Jesu Christi befreien“. Und in diesem Augenblicke sah man den Drachen, halb kriechend, und halb fliegend aus seiner Höhle kommen. Da zitterte die jungfräuliche Prinzessin am ganzen Leibe und rief aus: „Flieh, ich bitte dich, edler Ritter, und lass mich hier sterben!“ Aber er antwortete nicht, sondern ritt, indem er bloss das Zeichen des Kreuzes machte und den Namen Jesu Christi anrief, gegen den Drachen hin und streckte ihn nach einem schrecklichen und langen Kampfe mit seiner Lanze zu Boden. Hierauf ersuchte er die Prinzessin, ihm ihren Gürtel zu bringen. Und er band den Drachen fest und gab ihr den Gürtel in die Hand; und das überwundene Unthier kroch ihnen nach wie ein Hund. So näherten sie sich der Stadt. Da das Volk sich höchlich fürchtete, rief St. Georg demselben zu: „Fürchtet nichts, sondern glaubt nur an den Gott, durch dessen Macht ich diesen Feind überwunden habe, und lasst euch taufen, und ich werde ihn vor euren Augen vernichten.“ So wurden der König und das ganze Volk gläubig und getauft — zwanzigtausend Menschen an einem einzigen Tage! — Alsdann tödtete St. Georg den Drachen und hieb ihm den Kopf ab; und der König überhäufte den siegreichen Ritter mit grossen Belohnungen und Schätzen; aber er vertheilte Alles unter die Armen.

Um jene Zeit (303 n. Chr.) begann die grosse Christenverfolgung des römischen Kaisers Diocletianus, der auch unser Heiliger zum Opfer fiel. Dieser Kaiser hatte den römischen Kaiserthron im Jahre 284 n. Chr. bestiegen und die Christen bis zum Jahr 303 n. Chr., wenn auch gerade nicht besonders begünstigt, doch wenigstens auch

1) Nach einigen Legenden soll der Schauplatz des berühmten Kampfes unweit Beyrut in Syrien, dem alten Berytus, gewesen sein.

2) Nach einigen Legenden hiess die Prinzessin Aja.

nicht verfolgt. Aber gegen das Ende seiner Regierung beschloss er, durch seine Siege übermüthig geworden, den heidnischen Römerstaat in seiner alten Kraft und Fülle wieder herzustellen und das mit demselben unvereinbarliche christliche Element in demselben zu vernichten. Er berief in dieser Absicht Rechtsgelehrte, Statthalter und Feldherren zu einer Berathung nach Nikodemien, wo er gewöhnlich residirte. Die Eingeweide der Opferthiere wurden erforscht, das Orakel Apollo's befragt, die obersten Beamten vernommen. Alles sprach gegen die Christen. Es erfolgten nun Decrete, eines schrecklicher, als das andere; die Christen sollten aller Rechte und Würden beraubt, die Kirchen geschleift und die heil. Bücher verbrannt werden; alle Geistlichen, Priester und Bischöfe seien ins Gefängniss zu werfen; die Gefangenen solle man durch Martern zwingen, den Göttern zu opfern — und die Hartnäckigen mit der Todesstrafe belegen. Und bald waren alle Gefängnisse überfüllt, alle Folterbänke besetzt und alle Richtstätten mit Blut überschwemmt. Viele Christen liessen sich durch diese Drohungen abschrecken. Da trat der h. Georg vor den Gewaltigen und sprach: „Imperator! wie lange wirst du noch wüthen mit Feuer und Schwert? Was haben dir denn die Christen zu Leide gethan? Sie huldigen und opfern nicht deinen Göttern, weil dieselben nur Ausgeburten der Phantasie und Bilder des Wahnes sind; aber sie beten zum lebendigen Gott für das Reich und sind dir in Treue gehorsam und unterthan[1]).“ Diocletian, dem in seiner Erbitterung über den leidenden Widerstand diese Rede als Hochverrath erschien, liess den freimüthigen Krieger ergreifen und vor Gericht stellen. Er wurde sodann vor den Richterstuhl des Proconsuls Dacianus geführt und dazu verurtheilt, volle acht Tage lang die grausamsten Martern zu erdulden. Zuerst wurde er an ein hölzernes Kreuz gebunden und sein Leib mit scharfen eisernen Nägeln zerfleischt. Alsdann schund man ihn und brannte ihn mit Fackeln und rieb Salz in die klaffenden Wunden[2]). Und als Dacian sah, dass der Heilige durch keine Qualen überwunden werden könne, rief er einen Zauberer zu Hülfe, welcher, nachdem er seine Teufel angerufen, in einen Becher starkes Gift mischte und es dem Heiligen darreichte. Dieser trank es, nachdem er das Zeichen des heiligen Kreuzes gemacht und sich Gott befohlen hatte, aus, ohne davon Schaden zu nehmen. Als der Zauberer dieses Wunder sah, fiel er dem Heiligen zu Füssen und erklärte sich laut für einen Christen. Der ungerechte Richter liess den Zauberer sofort enthaupten, und St. Georg wurde an ein Rad gebunden, welches mit scharfen Messerklingen besetzt war; aber das Rad wurde von zwei Engeln, welche vom Himmel herabgestiegen, zerbrochen. Hierauf warf man ihn in einen Kessel mit siedendem Blei, und als man glaubte, dass er durch die Gewalt der Qualen bezwungen sei, führte man ihn nach dem Tempel, damit er dem Opfer beiwohnen sollte, und das Volk strömte haufenweise dahin, um die Demüthigung zu schauen, und die Götzenpriester verspotteten ihn. Aber St. Georg knieete nieder und betete. Und siehe! es rollte der Donner und der Blitz fiel auf den Tempel herab und zerstörte ihn sammt den darin befindlichen Götzen. Und die Priester und viel Volk wurden unter den Trümmern begraben, wie auf das Gebet Manoahs in den alten Zeiten. Da ward Dacian von Wuth und Schrecken erfüllt und gab daher den Befehl, den christlichen Ritter zu enthaupten. Derselbe bot dem Schwerte des Henkers seinen Nacken dar und empfing muthig und dankerfüllt den tödlichen Streich (23. April 303).

II. Der h. Georg als Gegenstand der bildenden Kunst.

Am häufigsten findet man den h. Georg als schönen, jugendlichen Krieger, auf weissem Rosse reitend und mit eingelegter Lanze gegen einen Drachen kämpfend und denselben überwindend, dargestellt. Diese Darstellung hat nun, abgesehen davon, dass es auch nicht ganz unmöglich ist, dass der heilige Georg in der That einen Kampf mit einer grossen Schlange zu bestehen gehabt habe, offenbar einen tieferen Sinn und ist sicherlich mehr Sinnbild als Geschichte, mehr symbolische Bezeichnung einer allgemeinen Wahrheit als Schilderung einer wirklichen Thatsache. Doch den eigentlichen, ursprünglichen Sinn des siegreichen Drachenkampfes mit Bestimmtheit anzugeben, sind wir, bei dem gänzlichen Mangel aller historischen Notizen, nicht im Stande. Der Drache, dieses Unthier mit dem Basiliskenkopfe, mit den feurigen Räderaugen, dem offenen Rachen, aus dem die zweigespaltene Zunge gierig dem Raube entgegenlechzt — das scheussliche, gierige, boshafte, Verderben athmende, in düsterer Höhle oder in schlammigem Sumpfe auf Beute lauernde Ungethüm ist die „alte Schlange“, die von den Tagen des Paradieses

1) Nach einigen Schriftstellern soll der h. Georg die zu Nikodemien angeschlagenen grausamen Verordnungen Diocletian's herabgerissen und mit Füssen getreten und dadurch Anlass zu seiner Verhaftung gegeben haben. — Der im Texte angeführte Anlass ist des Heiligen jedenfalls weit würdiger.

2) Nach Einigen liess ihn der Kaiser Diocletian zu einer armen Frau abführen, wo er vor Hunger und Elend umkommen sollte. Aber er verwandelte deren elende Wohnung in einen paradiesischen Garten mit lieblichen Früchten, mit denen er den Hunger der Witwe stillte, und machte deren todkrankes Söhnchen wieder gesund.

an so viel Unheil in die Welt gebracht, und der Löwe, der brüllend umhergeht, suchend, wen er verschlinge. Oder er ist das Heidenthum, das sich mit aller Wuth und Grausamkeit mit dem giftigen Hauch der Verleumdung, mit den rollenden, spähenden Augen, mit den Krümmungen und Windungen der Arglist, mit den schneidenden Zähnen und scharfen Krallen der Folter, und mit den tödtenden Schlägen der Gewalt gegen die jungfräuliche Kirche Christi erhoben hat; der h. Georg bedeutet dann die christliche Ritterschaft, die da berufen ist, die Kirche zu beschirmen. Mit noch näherer Beziehung deutet der Drache geradezu auf den Kaiser Diocletian, der als Urheber der letzten allgemeinen Christenverfolgung (303 n. Chr.) wohl als Bild des seine Wuth austobenden und unterliegenden Götterthums gelten kann. Das unwissende Volk des Mittelalters konnte nur Bilderschrift lesen, und dies ging nicht immer ohne Verstoss ab; denn gar oft sah es nur das materielle Bild, aber nicht die Bedeutung desselben, nur die Form, nicht das Wesen, nur die Sache, nicht den Sinn. Und daher kam es, dass das symbolische Attribut des Drachen ein Anknüpfungspunct für die Volksdichtung wurde — besonders im phantasiereichen Morgenlande, und dass sich daher die Legende vom h. Georg und dem Lindwurm zur Zeit der Kreuzzüge im Wesentlichen so ausbildete, wie wir sie oben dargestellt haben. Wir wollen nun versuchen, die vorzüglichsten Meisterwerke, wodurch der h. Georg und sein Kampf mit dem Lindwurm verherrlicht worden, namhaft zu machen und näher zu beleuchten, indem wir diese Darstellungen in drei Kategorieen theilen, deren erste die Andachts-Bilder, die zweite die Bilder aus dem Leben und dem Martyrium des Heiligen und die dritte und letzte die Darstellungen aus dem Martyrium desselben, als besondere Sujets, umfassen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Die Pfarrkirche zu Frauwüllesheim.

(Nebst zwei artistischen Beilagen.)

Die Kirche Unserer Lieben Frau zu Wüllesheim hat in mehr als einer Hinsicht ein Recht, von den Freunden der christlichen Kunst beachtet zu werden. Das schöne Verhältniss aller ihrer Theile zu einander und zu dem Ganzen, der eigenthümliche Widerspruch, in welchem Unter- und Oberbau zu einander zu stehen scheinen, der Umstand, dass der Zahn der Zeit und der Unverstand der letzten Jahrhunderte mit seltener Schonung die Kirche zu Frauwüllesheim behandelt haben, sind gleichmässig im Stande, unser Interesse für dieses Monument in Anspruch zu nehmen.

Kommt man auf der Strasse, welche in südöstlicher Richtung von Düren nach Zülpich führt, über das erste Dorf, Binsfeld hinaus, so gewahrt man, gleich nachdem man die rechtsliegende, in mancher Beziehung interessante binsfelder Burg hinter sich gelassen, in einiger Entfernung vor sich die Kirche Unserer Lieben Frau zu Wüllesheim, wie eine Urkunde vom Jahre 1300 sie nennt. Im ersten Augenblick erscheint dieselbe ganz räthselhaft: ihr hohes Alter hat ihr ein dunkelschwarzes Aeussere gegeben, das an einzelnen Puncten mit grossen weissen Flecken bedeckt ist; über dem im Verhältniss zu seiner Breite und Länge sehr hoch erscheinenden Bau erhebt sich ein unförmlicher, klotziger Dachreiter; näher gekommen, erkennt man allmählich das Fenstermaasswerk, dessen ernste Schönheit den ganzen Oberbau des Langhauses beherrscht; nun treten auch die einzelnen Glieder hervor, und mit magnetischer Kraft zieht uns das Bauwerk an, denn je besser wir die Einzelheiten desselben erkennen, desto mehr fesselt das Ganze unsere Sinne. Eine kurze Weile entzieht das Dorf die Kirche unseren Blicken, dann treten wir einige Stufen hinan auf den an zwei Seiten von einem Weiher umgebenen Kirchhof, in dessen Mitte sich die Kirche erhebt.

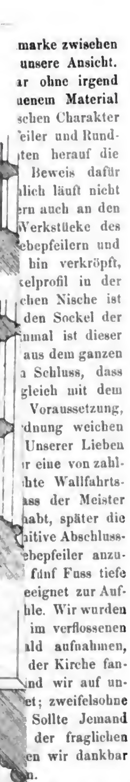
Da sehen wir denn die ganze Langseite vor uns: das Langschiff ganz aus wohlerhaltenen Werkstücken aufgeführt, während das Chor unter seinem Verputz hier und da das Bruchstein-Mauerwerk durchblicken lässt. Das Langschiff zeigt in seiner unteren Hälfte drei von Strebepfeiler zu Strebepfeiler springende Rundbogen, die mit dem die Arcaden füllenden Mauerwerk in keinem Verband stehen. Gleich oberhalb der Rundbogen nur 2 Fuss 4 Zoll über dem Scheitel derselben laufen die Fensterbänke ebenfalls von Pfeiler zu Pfeiler; das an denselben abfliessende Regenwasser wird durch ein vorspringendes Profil über die Mauerflucht hinausgetragen. Nur 4 Fuss vom unteren Rande der Fensterbänke abgerechnet, laufen die reichprofilirten (siehe Bl. I, Fig. b) Fensterlaibungen vertical in die Höhe, um da schon in die Linie des Spitzbogens einzulenken. Ein kräftiger Hauptpfosten mit vorliegendem Rundstab und zwei Nebenpfosten gliedern das ganze Fenster in vier Theile. Das Fenstermaasswerk geht aus einer so einfachen und klar disponirten Gesetzmässigkeit hervor, dass dasselbe trotz seiner reichen Anlage nicht in Widerspruch mit der Einfachheit einer bescheidenen Dorfkirche tritt. Ueber den Fenstern erhebt sich die Mauerfläche noch

um einige Fuss und schliesst mit einem einfachen Gesimse (Bl. II. Fig. d) ab. Das jetzige Dach bildet leider zum Nachtheil der Gesammtwirkung des Baues über das Gesimse hinaus eine Dachtraufe, während früher das Dach von der innern Kante der Mauern aufstrebte, und die in die Mauern eingelassenen Rinnen das Regenwasser jedes Mal von der Mitte über einem Fenster nach den Strebepfeilern hinführten, wo das Wasser durch nicht mehr vorhandene Wasserspeier weit vom Bau weggeworfen wurde. Die Strebepfeiler des Langschiffes sind in der Höhe der untern Rundbogen-Ansätze durch ein umlaufendes, in der Kämpferhöhe der oberen Fenster durch ein an der Stirnseite vorbeilaufendes Profil gegliedert und verjüngt; gedeckt sind alle Strebepfeiler durch Giebeldächelchen, die über die Höhe der Mauern ganz hinausragen.

Das Chor der Kirche erreicht sowohl in den Umfassungsmauern, als in der Dachfirst eine geringere Höhe als das Langschiff, dessen überragender Theil nach Osten durch eine hölzerne, schiefergedeckte Giebelwand geschlossen ist. Das Chor ist polygon aus dem Achteck gebildet. Die Fenster des Chores — es sind deren fünf, von welchen das nördliche zu Gunsten einer in der Zopfzeit angebauten hässlichen Sacristei zugemauert wurde — haben eine lichte Weite von 3½ Fuss, zeigen ein schlankes Verhältniss und bei aller Verschiedenheit doch eine gewisse Verwandtschaft mit den Fenstern des Langschiffes. Die Chorfenster werden durch einen zierlichen Pfosten mit vorgelegtem Rundstab (Bl. I. Fig. c) in zwei Theile gegliedert. An den zum Maasswerk gehörenden Rundstäben deuten schlanke Capitälchen, bei den zur Fensterlaibung gehörenden Rundstäben einfache, scharf profilirte Ringe die Kämpferhöhe an. Noch will ich bemerken, dass alle Rundstäbe an den Fensterpfosten des Chores und des Langschiffes Sockel haben. Die Strebepfeiler des Chores sind in der Höhe der Fensterbänke durch ein um das ganze Chor laufendes Gesimse gegliedert; ausserdem verjüngen sich diese Strebepfeiler noch zwei Mal: etwa über der halben Höhe der Fenster und gleich über deren Kämpferhöhe. Die Abdachung der Strebepfeiler ist derjenigen am Langschiff gleich, nur sind die kleinen Giebelfelder an den Stirnseiten der Strebepfeiler des Chores durch blindes Maasswerk verziert. In der Hohlkehle am Dachgesimse des Chores sprossen dreiblätterige Ornamente. In der nordwestlichen Ecke des Chores führt eine Thür ins Innere; Schloss und Beschläge gehören der Zeit an, in welcher die Schmiede noch zögerten, der Umgestaltung der Künste nachzugeben, und lieber an den hergebrachten romanischen Formen festgehalten hätten. Wir wollen indess, bevor wir ins Innere eintreten, das Westportal noch ins Auge fassen. Das im Spitzbogen geschlossene Portal ist sehr reich gegliedert und sauber ausgeführt; der gerade Thürsturz liegt einige Zoll über der Kämpferlinie des äusseren Profils. Das Tympanon ist belebt durch einen Kleeblattbogen, der durch ein feines Rundstäbchen gebildet wird. Die Zwickel des Kleeblattes füllen sich aus durch zwei kleine Kreise mit eingelegtem Dreipass. Diese Kreise müssen einst bei einem Tünchermeister in Ungnade gefallen sein, der sie denn in seinem Zorn mit Kalk ganz vollgeschmiert hat, ohne dass sich Grund dafür finden lässt. Die Mitte des Tympanons nimmt ein auf fein geschnittenem Consölchen aufgestelltes Madonnenbild ein. Vor das Portal springen zu beiden Seiten reich gegliederte Pfeiler vor (Bl. I., Fig. a), über denen sich offenbar noch eine reiche Bekrönung über das Portal, vor die Mauerfläche vorspringend, erheben sollte. Das erste Glied dieser Pfeiler, eine sechs Zoll starke Halbsäule, endigt in einem schönen Capitäl mit exact ausgeführtem Laub-Ornament. Ueber dem am weitesten nach Westen vorspringenden flachen Gliede des Pfeilers erhebt sich ein im Bogen nach Westen ausladender Kragstein, der am Kopfende ein einfaches Profil zeigt und als Unterlage für ein Dach dienen sollte. Neben diesen Kragsteinen auswärts finden sich noch in einfachem Hohlkehlenprofil die Anfänge je eines nach Westen vorspringenden Gurtbogens, ein Beweis, dass vor dem Portal eine vollständige Vorhalle projectirt war, die indess niemals zur Ausführung gekommen zu sein scheint. Wahrscheinlich würde eine Nachgrabung die Fundamente der beiden anderen Pfeiler in einiger Entfernung vor dem Westportal aufdecken.

Gleich über dem Portal, so wie in der Höhe der Strebepfeilergiebelchen laufen Gesimse horizontal über die Fronte. Das obere Feld zwischen diesen beiden Gesimsen wird von einer Rose durchbrochen, deren Maasswerk ungemein zart profilirt ist; auch springt hier zum Unterschied von allem übrigen Maasswerk ein Birnenprofil statt eines Rundstabes vor. Ueber dem oberen Gesimse baut sich ein Giebel auf in Form eines gleichseitigen Dreiecks, dessen schräge Seiten jedoch nicht bis auf die Grundlinie niederlaufen, sondern in einer Höhe von 4½ Fuss über derselben abgedeckt sind, ähnlich, wie an der Kirche zu Mariawald, eine Anordnung, die besonders seitwärts in der Perspective überaus schön wirkt. Das oberste Giebelfeld ist durchbrochen von zwei rechtwinkeligen Oeffnungen, während die Spitze durch ein steinernes Kreuz gekrönt wird. Die Giebelmauer erhebt sich etwa einen Fuss hoch über das Dach des Langschiffes, und ist nach Westen steil abgeschrägt;

marke zwischen
unsere Ansicht.
ar ohne irgend
uenem Material
schen Charakter
Feiler und Rund-
ten herauf die
Beweis dafür
lich läuft nicht
ern auch an den
Werkstücke des
ebepfeilern und
hin verkröpft,
kelprofil in der
chen Nische ist
den Sockel der
nmal ist dieser
aus dem ganzen
a Schluss, dass
gleich mit dem
Voraussetzung,
rdnung weichen
Unserer Lieben
r eine von zahl-
hte Wallfahrts-
ass der Meister
habt, später die
itive Abschluss-
ebepfeiler anzu-
fünf Fuss tiefe
eeignet zur Auf-
hle. Wir wurden
im verflossenen
ald aufnahmen,
der Kirche fan-
nd wir auf un-
et; zweifelsohne
Sollte Jemand
der fraglichen
en wir dankbar
n.



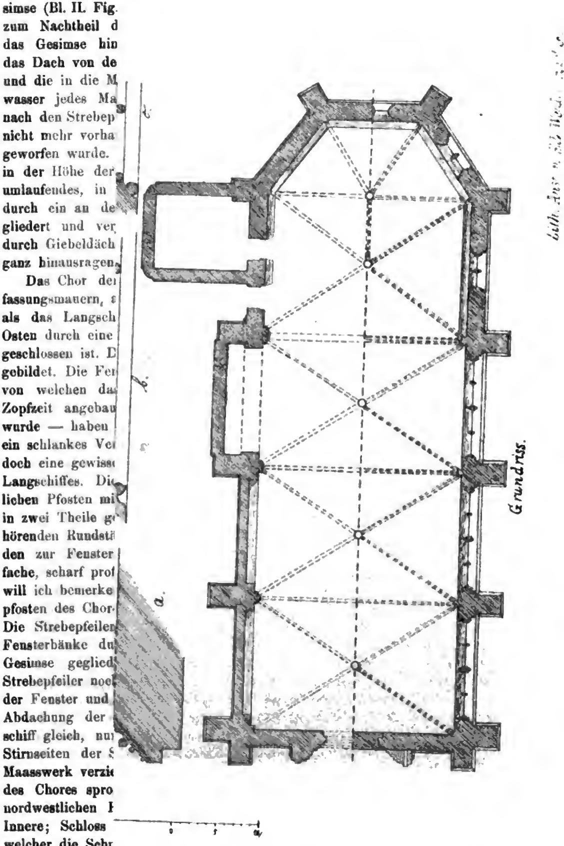
Blatt 1. Frauenwillesheim

Längendurchschnitt.

iler je drei ge-
ichen Ecken je
gen trägt eine
Jede Säule hat
und scharf pro-
olygonen Form
en folgt. Alle
ren Motive der
vorgegangen. … der Art verziert, dass

um einige Fuss t
simse (Bl. II. Fig.
zum Nachtheil d
das Gesimse hin
das Dach von de
und die in die M
wasser jedes Ma
nach den Strebep
nicht mehr vorha
geworfen wurde.
in der Höhe der
umlaufendes, in
durch ein an de
gliedert und ver
durch Giebeldäch
ganz hinausragen.

Das Chor der
fassungsmauern, s
als das Langsch
Osten durch eine
geschlossen ist. D
gebildet. Die Fen
von welchen da
Zopfzeit angebau
wurde — haben
ein schlankes Ve
doch eine gewiss
Langschiffes. Di
lichen Pfosten mi
in zwei Theile ge
hörenden Rundstä
den zur Fenster
fache, scharf prof
will ich bemerke
pfosten des Chor
Die Strebepfeiler
Fensterbänke du
Gesimse geglied
Strebepfeiler noc
der Fenster und
Abdachung der
schiff gleich, nu
Stirnseiten der S
Maasswerk verzi
des Chores spro
nordwestlichen I
Innere; Schloss
welcher die Sch
der Künste nachz



ten romanischen Formen festgehalten hätten. Wir wollen | Langschiffes, und ist nach Westen steil abgeschrägt;

nach der Dachseite hin fällt sie senkrecht ab, und bildet dadurch eine bequeme und feste Bank für die Dachconstruction, während der verticale Ueberbau den von Westen kommenden Regenschlag ganz unschädlich macht und alle Theile gleichmässig trocken legt; ein Vorzug, den man bei unseren Neubauten sehr selten anmerken kann.

Treten wir nun ins Innere der Kirche ein mit dem festen Vorsatze, uns nicht ereifern zu wollen über den schrecklichen Wust der Zopfaltäre und der Orgelbühne mit ihrer scheusslichen Bemalung, die alle Architektur-Schönheiten der Kirche verdecken und im Verein mit allen übrigen Kirchenmöbeln das Ganze eher einer Trödlerbude, als einem Gotteshause ähnlich machen; wir wollen hoffen, dass bald der Tag kommen wird, an welchem dieser ganze Plunder den Weg alles Holzes wandern wird.

Die zu Anfang beschriebenen unteren Rundbogen des Langschiffes bilden hier im Innern Nischen von 11 Zoll Tiefe, die Bogenansätze sind durch einfach profilirte Kämpfer bezeichnet; nur die östliche Nische in der Nordwand ist 4 Fuss 2 Zoll tief. Hier ist die Füllmauer nämlich zwischen die äussere Flucht der Strebepfeiler eingeklemmt. Ein schmales Tonnengewölbe deckt den Raum zwischen den Strebepfeilern nach innen; im Aeussern ist das Ganze durch ein Pultdächelchen geschützt. Den mittleren Raum dieser Nische füllt ein Beichtstuhl, über welchem eine kleine spitzbogige Nische mit einfachem Maasswerk im Hintergrund Raum für eine kleine Statue bietet. Noch durch ein anderes Merkmal unterscheidet sich diese Nische von allen übrigen, denn in allen Nischen, mit Ausnahme dieser einen, läuft eine niedrige Steinbank von Pfeiler zu Pfeiler.

Hier stösst nun die Frage auf, woher und wozu diese Nischen? Man könnte im ersten Augenblick versucht sein, diese offenen Rundbogen für Reste eines früher projectirten, dreischiffigen, romanischen Langhauses zu halten; aber abgesehen von der sehr geringen Höhe dieser Bogen (12 Fuss 4 Zoll im Scheitel) spricht Vieles dagegen. Diese Bogen sind, wie schon gesagt, aus Werksteinen aufgeführt, während das Chor in Bruchstein gebaut ist; sollen wir nun annehmen, dass ein gothischer Baumeister an diesen Haustein-Unterbau ein Chor in Bruchstein angebaut, und dann in Werksteinen seinen Oberbau auf dem vorhandenen Unterbau aufgeführt habe? Das wäre zu sonderbar. Untersuchen wir ferner den ganzen Bau des Langschiffes, so werden wir zu dem Resultat kommen, dass derselbe in seiner ganzen jetzigen Gestalt aus der Hand eines und desselben Meisters hervorgegangen. Ein Material, dieselbe Behandlung dieses Materials, der Mangel irgend einer Gränzmarke zwischen Altem und Neuem sprechen schon für unsere Ansicht. Die Füllmauern der Nischen sind zwar ohne irgend welchen Verband roh, in fast unbehauenem Material eingesetzt, verrathen also ihren provisorischen Charakter sofort; aber derselbe Meister, der die Pfeiler und Rundbogen gebaut, hat gleichzeitig von unten herauf die Füllmauern schon mit eingesetzt: den Beweis dafür liefert der äussere Sockel. Dieser nämlich läuft nicht allein um die Strebepfeiler herum, sondern auch an den Füllmauern vorbei und zwar sind die Werkstücke des Sockels in den Ecken zwischen den Strebepfeilern und den Füllmauern nach der Mauerflucht hin verkröpft, sie zeigen also den Ansatz zum Sockelprofil in der Flucht der Füllmauern. In der südöstlichen Nische ist ein solches verkröpftes Sockelstück in den Sockel der Füllmauer mit eingesetzt, und nicht einmal ist dieser störende Ansatz weggehauen. Daraus wie aus dem ganzen Habitus der Füllmauern ziehen wir den Schluss, dass der Meister des Langhauses dieselben gleich mit dem übrigen Bau aufgeführt, jedoch in der Voraussetzung, dass dieselben bald einer andern Anordnung weichen würden. Bedenken wir, dass die Kirche Unserer Lieben Frau zu Wüllesheim im frühen Mittelalter eine von zahlreichen Pilgern von nah und fern besuchte Wallfahrtskirche war, so will es uns scheinen, dass der Meister bei Anlage der Rundbogen den Plan gehabt, später die Füllmauern herauszunehmen, um eine definitive Abschlussmauer vor die äussere Flucht der Strebepfeiler anzulehnen, wodurch im Innern sechs, etwa fünf Fuss tiefe Nischen entstanden wären, vortrefflich geeignet zur Aufnahme kleiner Seitenaltäre und Beichtstühle. Wir wurden in dieser Ansicht nur bestärkt, als wir im verflossenen Herbst die Wallfahrtskirche zu Mariawald aufnahmen, wo wir diese Anordnung im Langhause der Kirche fanden; weiteren gleichartigen Anlagen sind wir auf unseren bisherigen Ausflügen nicht begegnet; zweifelsohne finden sich deren jedoch noch Manche. Sollte Jemand eine andere Ansicht über den Zweck der fraglichen Nischen zu begründen wissen, so werden wir dankbar eine solche Belehrung zu schätzen wissen.

Im Langschiff springen vor die Pfeiler je drei gekuppelte Halbsäulen vor, in den westlichen Ecken je eine Dreiviertel-Säule, den Triumphbogen trägt eine Viertelsäule von grösserem Durchmesser. Jede Säule hat ihr Kelchcapitäl mit unterm Rundstab und scharf profilirter Deckplatte, welche mit ihrer polygonen Form den Gestaltungen der Gurten und Rippen folgt. Alle Capitäle sind mit Laubornamenten, deren Motive der örtlichen Flora entnommen sind, der Art verziert, dass

zwischen dem Ornament der Kern des Capitäls meist in grossen Partieen sichtbar ist. Die Deckplatte der Capitäle liegt in gleicher Höhe mit dem Fensterbankgesimse, welches hier im Innern im Birnenprofil über einem feinen Rundstab und tiefer Hohlkehle scharf vorspringt. Ueber den Capitälen setzen alsbald die Rippen und Gurten der Gewölbe ihre Bogenlinie an; Rippen und Gurten sind alle in gleicher Stärke und gleichförmig profilirt; ihr Profil besteht aus je drei scharfkantigen Birnen. Verschieden hiervon ist nur der Triumphbogen profilirt: unten eine 2 Zoll starke Fläche, von der aus in stumpfen Winkeln flache Kehlen breit auslaufen, in deren tiefstem Grunde je ein Rundstab wurzelt. Diese Rundstäbe haben je drei scharfe Ringe, einen im Scheitel des Bogens und je einen in der Mitte der Bogenseiten. Im Chor ist das Joch vor dem Polygon gerade so behandelt, wie die Joche des Langschiffes; nur hat der östliche Gurtbogen dieses Joches im Scheitel einen Schlussstein, weil hier die Rippen des Polygons auslaufen, deren Schub eine Hülfsrippe auf den Schlussstein des westlichen Joches und von da nach dem Triumpfbogen hinüberleitet. Alle Gewölbekappen sind fast einen Fuss dick in behauenen Tufsteinen ausgeführt. Die Dienste im Chor, deren Sockel auf einer an der Wand des Chores vorbeilaufenden Steinbank aufstehen, sind aus schwarzem Marmor gefertigt, aber wie alles Andere unbarmherzig übertüncht. Eine Eigenthümlichkeit wollen wir noch berühren, nämlich die, dass die Dienste in den Ecken des Chores, in welchen das Polygon beginnt, je ein Doppelcapitäl tragen, deren westliches wie eine Console, doch in der Form den übrigen Capitälen gleich, frei aus der Wand sich vorkragen; auch kann nicht wohl eine Doppelsäule diese eigenthümlichen Capitäle getragen haben, denn dem widerspricht die ganze Umgebung.

Von den alten Einrichtungen der Kirche ist nur noch eine schmiedeeiserne Polykandela übrig geblieben, die wir nebst den noch nicht veranschaulichten Details der Architektur auf einem dritten Blatt nächstens geben werden.

Im Lauf der Zeiten ist, wie schon bemerkt, an der Nordseite (siehe Bl. I. Grundriss) eine Sacristei im Zopfstil angebaut, dabei das nördliche Chorfenster und die Rose im Westgiebel zugemauert worden, doch mit Schonung der Maasswerke, die noch sichtbar und gut erhalten sind. Ausserdem scheint nie eine Hand an die Architektur der Kirche gelegt worden zu sein. Freilich ein Glück; aber bedenkt man, dass unsere Kirche dem Ende des XIII. Jahrhunderts angehört (das Chor dürfte etwa 20 Jahre älter sein, als das Langschiff), dann wird man leicht begreifen, dass hier und da entschiedene Restaurationen unabweisbar nothwendig geworden sind. Ein Chorfenster droht fast den Einsturz, die beiden westlichen Fenster des Langschiffes sind im Maasswerke stark aus ihrer Lage gewichen, weil quer über das Schiff ein Mauerriss, stellenweise 2 Zoll weit, klafft. Nun fehlt es an gutem Willen und frischem Muth weder dem Herrn Pastor noch den Einwohnern von Frauwüllesheim, dieselben werden jedoch im nächsten Decennium unmöglich aus eigenen Mitteln die Restaurationskosten bestreiten können, weil mancherlei kostspielige Wegebauten und andere Ausgaben bisher die Zahlungsfähigkeit der Gemeinde ganz erschöpft haben. Es ist desshalb sehr wünschenswerth, dass man sich in weiteren Kreisen für dieses schöne Monument interessire, und der armen, kaum über 300 Seelen zählenden Gemeinde mit Rath und vor Allem mit kräftiger That unter die Arme greife, was die zuständigen Behörden gewiss nicht unterlassen werden, damit der herrliche Bau, eine Zierde des dürener Ländchens, neu verjüngt in ursprünglicher Pracht erstehe. Das walte Gott.

Aachen. Der Albertus-Magnus-Verein.

Der sinnreiche Bau der Leuchter im früheren Mittelalter.

Immer mehr tritt die Grundlosigkeit der noch vor wenigen Jahrzehenden landläufigen Klagen über die ästhetische Barbarei des Mittelalters zu Tage, weil man sich endlich doch überzeugen gelernt hat, wie trefflich die Decoration und Ausstattung, ja, der ganze Bau mit der Natur und der Bestimmung des betreffenden Gegenstandes gerade in den mittelalterlichen Kunstwerken zusammenstimmt. Ganz dieselbe Beobachtung machen wir bei den Leuchtern aus den ersteren Jahrhunderten jener angeblich aller Kunst baren Vorzeit, auf welche aber auch der Deutsche wiederum stolz sein kann. Diese Leuchter mit ihren seltsamen Thiergestalten und räthselhaften Kämpfergruppen zeigen klar, dass dieser Bildschmuck mit seiner Bestimmung und Function in einem engen Zusammenhange stehe, und auf diese Art das bisher Unklare und Räthselhafte des Inhaltes sich leicht lösen lässt. Dankenswerthe Publicationen solcher Mustergebilde haben dazu das Meiste beigetragen.

Unsere Aufmerksamkeit wollen wir heute nur auf die Standleuchter und die einfachen Altarleuchter richten, aber sowohl auf jene, die auf einem Dreifusse

ruhen, darüber die mit Knäufen oder Pomellen geschmückte Röhre zeigen und oben in eine Schüssel zum Auffangen des Wachses und die kerzenhaltende Spitze ausmünden, als auch auf die reicheren mehrarmigen Kerzenträger (Polykandelen), auch siebenarmige Leuchter genannt, deren Ursprung oft und einerseits nicht ganz ohne Grund bis auf das jerusalemische Tempelgeräthe zurückgeführt wird.

Die Leuchterform, welche wir zu schildern im Sinne haben, um ihr wiederum praktische Geltung anzubahnen, scheint ungefähr mit dem Schluss des VIII. Jahrhunderts in Aufnahme gekommen zu sein. Zur besseren Erreichung unseres Zweckes glauben wir den praktischen Kunstfreund auf einzelne bekannt gewordene Muster dieses meist unmittelbaren Altargeräthes vorerst genauer aufmerksam machen zu sollen. Das älteste Beispiel ist noch immer der Tassiloleuchter im Stifte Kremsmünster geblieben. Beschreibung und Abbildung enthält der vierte Jahrgang (S. 44) der Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Baudenkmale in Wien. Die Ständer der dreiseitigen Basis fehlen; Salamander oder Greife und Löwen, vom Lichte abgekehrt, gegen ihren Willen dennoch dienstbar, treten als Stützen des Fusses vor, zwischen ihnen sind ähnliche Thierunholde auf den Plattflächen dargestellt. An der durch drei Knäufe gegliederten Röhre zieht sich ein Bandstreifen entlang, dessen gravirte Pflanzen-Ornamente bereits den rein romanischen Charakter an sich tragen. In dem Tiefgrunde, welcher von diesen aufgeschweissten Bändern freigelassen ist, erblickt man kriechende Thiergestalten, die mit dem Vorder- und Hinterkörper arabeskenartig in einander verschlungen sind.

Jüngere Beispiele von ähnlicher Arbeit, in der Regel dem XI. Jahrhundert zugeschrieben, sind u. A. der im „Organ für christl. Kunst“, 1852, Nr. 3 besprochene siebenarmige Leuchter in der Münsterkirche zu Essen, mit einem gegen den decorativen Reichthum des Lichtbaumes auffallend einfachen Fuss, an dessen oberen Kanten vier verstümmelte Figuren: Oriens, Aquilo, Occidens und Auster sitzen. Mit Ausnahme dieser kleinen, wie manche glauben, erst einer späteren Zeit angehörigen Figuren zeigt dieser Leuchter an seinen zahlreichen Knäufen nur Pflanzen-Ornamente, deren Reichthum und vollendete Schönheit zweifelsohne auf den Schluss des XII. Jahrhunderts hinweist. — Den Bernwardsleuchter in der Magdalenenkirche zu Hildesheim, wovon uns nur eine ungenügende Abbildung bekannt ist, zieren nackte, jugendliche Gestalten, die rittlings auf zweiköpfigen Drachen sitzen und, wie es scheint, flüchtige, gegen den Leuchter anstrebende Thiere zu haschen suchen. An der Röhre schlängelt sich ein Ornamentband hin, belebt durch weidende Schafe, traubennaschende Knaben und Vögel. Ueber dem obersten mit Masken geschmückten Knaufe bemerkt man ebenfalls, und zwar Eidechsen ähnliche Thiere, mit emporgerichtetem Leibe, deren Köpfe über den Rand des Leuchtertellers sich recken. — In der Erzdiöcese München-Freising haben sich nach Dr. Sighart's Beschreibung dieses Kirchensprengels mehrere alte Leuchter romanischen Stils erhalten. Jenen von Klosterau am Inn aus dem XI. Jahrhundert beschreibt Genannter in folgender Weise: „Der aus Kupfer gefertigte und ehemals vergoldete Leuchter erhebt sich auf drei Füssen, hat einen kräftigen Nodus und ist mit merkwürdigen Emaillen geschmückt. Während nämlich der Schaft von zierlichen Pflanzen-Ornamenten umrankt ist, sehen wir am Nodus einen mächtigen Hahn einherschreiten, am Fussgestell aber einen Helden, der gegen zwei Löwen mit Schild und Schwert sich vertheidigt. Von einem zweiten Leuchter derselben Stätte wird auch eine Abbildung beigegeben, das Alter aber nicht näher bestimmt. Kurzgeflügelte Drachen dienen als Ständer. Durch Ranken verbunden, bilden sie zugleich die Hauptglieder des Fussgestelles. Sie werden von Schlangen bedroht, und von bartlosen, bekleideten Gestalten geritten. Den Schaft schmücken einander zugekehrte Vogelpaare und Pflanzen-Ornamente, während Eidechsen am Rande des Leuchtertellers emporklettern. Zieht man die Ausführung der Einzeltheile dieses Leuchters näher in Betracht, so dürfte man ihn mit Recht ins XII. Jahrhundert versetzen. — An dem allbekannten Leuchterfuss im Prager Dome bemerkt man an den Ecken des dreiseitigen Fusses nackte Drachenreiter, die ihre Hand in den Rachen eines sie im Rücken bedrohenden Löwen stecken, während auf den Breitflächen sitzende, bekleidete Gestalten dargestellt sind, deren Beine gleichfalls von Drachen angegriffen werden. In den Händen halten sie theils Zweige, theils wehren sie mit dem Ausdruck sicherer Ueberlegenheit die Ungethüme ab. — An der Basis des siebenarmigen Leuchters im braunschweiger Dome erscheinen vier ruhende Löwen, welche rücklings von geflügelten Schlangen angefallen werden. Das Zwischenwerk wird von Ranken ausgefüllt, an deren oberen Kanten des Gestelles jedoch, welches hier in schneckenartige Windungen ausläuft, treten abermals Schlangenköpfe auf. Die Abbildung davon in Kellenbach's Album, mittelalterliche Kunst II, ist leider nur flüchtig angelegt.

An einfachen Kerzenträgern treten ganz ähnliche Motive auf, und setzen sich aus Ungethümen, menschlichen Gestalten und Pflanzen-Ornament in einer phan-

tasiereichen Weise zusammen, dass sie die gerechte Bewunderung von Jedermann in Anspruch nehmen. Besonders schönen Exemplaren begegnen wir in französischen und englischen Sammlungen, worunter sich erwiesener Maassen auch manches ursprünglich deutsche Stück befindet. Ein reich decorativer einfacher Altarleuchter hat sich noch im Dome von Fritzlar erhalten, ja, was die Disposition der einzelnen Theile betrifft, so dürfte er die meisten Arbeiten im romanischen Stile an Schönheit überragen, obgleich der figürliche Schmuck, auf Drachen am Fussgestelle beschränkt, ärmlich erscheint, im Vergleich zu dem beinahe erdrückenden Reichthume anderer Muster.

Um der an Phantasie armen Gegenwart, welche dazu noch aller Kenntniss von tiefgehender Symbolik sich hat berauben lassen, die tiefe Bedeutung des Bilderschmuckes an romanischen Leuchtern zu erklären und begreiflich zu machen, muss man zunächst einzelne einschlägige Stellen aus mittelalterlichen Schriftstellern zu Hülfe nehmen. Diesen dürfte man denn doch ohne Bedenken Glauben schenken, da sie die schönsten Originale vor Augen hatten, und den allen Gegenständen zu kirchlichem Gebrauche zu Grunde liegenden bestimmten Sinn nebst der sinnbildlichen Bedeutung kannten. Sie hatten doch ohne Zweifel den wahren Gedanken, welchen das Gebilde so eines oben beschriebenen Leuchters wach rufen sollte. Zu bedauern ist aber, dass die kirchlichen Symboliken in dieser Beziehung bei dem Allgemeinen beharren und in ihren Bemerkungen auf die künstlerische Form sich nicht einlassen, sondern meist mehr nur den Zweck des Geräthes an sich ins Auge fassen. Man ist daher einfach genöthigt, durch Vergleichung und eine genaue Analyse der Bildformen und Gestalten einen Einblick in ihre Natur und Bedeutung zu suchen. Dies führt zu dankbaren Ergebnissen, weil in den Leuchterbildern ein bestimmter Inhalt verborgen ist. Dieser Inhalt hängt theilweise zweifelsohne mit Traditionen aus früheren Perioden zusammen, grösstentheils verdankt er aber seinen Ursprung der reichen Phantasie des Mittelalters.

Bei den siebenarmigen Leuchtern weist sowohl die Form wie die Tradition auf den grossen Leuchter im Tempel zu Jerusalem zurück. Allen Symbolikern des Mittelalters scheint ebenfalls das Vorbild des Leuchters in der Stiftshütte vorgeschwebt zu haben, denn wenn sie von den christlichen Leuchtern sprechen, so beginnen sie in der Regel ihre Betrachtungen mit der Wiederholung der Beschreibungen bei Moses (Exod. 26) und Zacharias (4, 2). Auch Glasgefässe aus den Katakomben sollen z. B. nach Perret das Bild eines siebenarmigen Leuchters zeigen, und zwar inmitten jüdischer Embleme und christlicher Sinnbilder, umgeben von dem Horne des Salböles, dem Mannagefässe, der Aronsruthe, so wie von Palmzweigen, Tauben und Löwen. Alle Leuchter der romanischen Kunstperiode ruhen auf Ständern, deren Gestalt der Thierwelt entlehnt ist. Es sind bald Löwenklauen, bald zu Kopf und Tatze eingeschrumpfte Thierleiber, bald endlich vollständige Drachengestalten. In allen diesen Motiven lebendiger Ständer Nachbildungen der Antike unbedingt zu erblicken, wie manche einseitig antikfreundliche Gelehrte meinen, finden wir ohne eingehendere Beweissführung nicht für gerechtfertigt, da es bei einem tragbaren Geräthe, wie Candelabern, der bildenden Phantasie nahe lag, diese Tragbarkeit auch in der Form auszudrücken. Dieses konnte aber einfacher und sinniger wohl nicht geschehen, als dass man das Geräthe auf den Pfoten oder Klauen eines Thieres ruhen liess, wodurch seine Beweglichkeit unmittelbar für das Auge sichtbar wurde. Dieses Grundmotiv des lebendigen Ständers verstand das Mittelalter auf die verschiedenste Art auszubilden, indem an die Klaue der Kopf gefügt oder ein vollständiger Thierkörper als Träger gewählt wurde. Doch zweifeln wir nicht, dass diese Leuchterfüsse in der Regel mehr sinnbildlich zu fassen seien, als dabei an blosse Zierathen zu denken ist, wenngleich die Action der Thiere manchmal dafür zu sprechen scheint. Wir glauben, dass das Mittelalter wie die Forschungen immer mehr lehren, sehr tief und gern sinnbildlich dachte. Die künstlerische Phantasie will durchaus Leben in ihre Schöpfungen hineinbringen, sucht daher der trockensten Form gleichsam eine belebende Seele einzuhauchen, kommt dann noch ein Sinn fürs Sinnbild dazu, so entwickelt sich gewiss ein inhaltreiches Motiv.

Von der Verwandlung des Leuchterständers in einen thierischen Fuss entwickelte sich dieser Gedanke, wie wir gesehen, bis zu dem Bilde eines sinnbildlichen Thierkampfes. Aehnliches nimmt man an dem Schmucke des Leuchtertellers wahr. Der schlanke Schaft erweitert sich oben zur aufnehmenden Schale. An die untere Seite von letzterer klettern Thiere hinan und erreichen oft den Rand. Die meisten Beschreiber der alten Leuchter nennen diese „lichtfreundliche“ und berufen sich auf die Lichtsinnbilder des antiken Alterthums. Halten wir aber fest an der Bedeutung, welche wir den Thieren an dem Leuchter zugedacht haben, so dürften auch diese Thiergebilde, wenn sie gleich in vorchristlicher Zeit als Sinnbilder des Lichtes galten, wie z. B. Eidechse, Hahn, Wolf u. s. w. das „lichtscheue“ Princip vertreten, wie aus dem folgenden, wo von der Grundbedeutung des

Leuchters und des Lichtes in dem Kirchengebäude die Rede ist, noch klarer hervorgehen wird. Wäre eine vollständige Enträthselung der Bildmotive an romanischen Leuchtern mit Hinweisung auf antike Anschauungen oder durch den Rückgang auf skandinavische Mythen möglich, wir dürften sie dennoch nicht als zulässig anerkennen, so lange nicht solche und ähnliche Deutungen durch andere Zeugnisse als dem Geiste und den Anschauungen der Zeit ihres Entstehens entsprechend beglaubigt werden. Am besten unterstützen dürften uns hierin einzelne Stellen in den kirchlichen Schriftstellern und Dichtern, indem wir auf Bilder stossen, welche sich auf den figürlichen Darstellungen der Leuchterfüsse wieder entdecken lassen. Mag auch der Bildner, an die Natur seines Materials sich bindend, den sinnbildlichen Vorstellungen einen etwas andern Ausdruck hier und da verleihen, als der Schriftsteller und Dichter, immerhin wäre es schon ein grosser Gewinn, könnte man die Identität der Grundgedanken feststellen, die Region, in der die Erklärung der bisherigen Räthselbilder zu suchen ist, unwiderruflich bestimmen. Die Kerzenträger sind durch ihre Form und Gestalt als Träger des Lichtes charakterisirt. Wie die Phantasie des Künstlers in wohlabgewogener Absicht ihnen eine solche Form verlieh, so musste dieselbe auch, falls sie gesund und lebendig sein sollte, dem figürlichen Schmucke solche sinnbildliche Beziehungen unterlegen, welche mit der nächsten Bestimmung des Geräthes in Verbindung stehen, dieselbe wenigstens ungezwungen andeuten. Die Natur, die Eigenschaften des Lichtes suchen wir auch in den mannigfachen Thier- und Menschenbildern zu entdecken, und wenn in den letzteren sinnbildliche Beziehungen verborgen sein sollen, so müssen es Lichtsymbole sein, und zwar solche, welche dem christlichen Bewusstsein eigen sind. Diese Forderung schliesst den Versuch, in antiken Traditionen die Motive des Mittelalters in genannter Frage zu suchen, nicht völlig aus, und wir wollen auch nicht unbedingt und einseitig läugnen, dass solche das Mittelalter in seinen Bestrebungen und Leistungen hier und da zu Grunde gelegt hat, jedoch bezüglich der Gegenstände kirchlichen Gebrauchs muss die Regel aufgestellt werden, dieselben aus kirchlichen Ideen zunächst zu erklären.

Die Kirche erkannte von jeher und erkennt heute noch im Licht das Sinnbild für Christus selbst. Sie stützt sich dabei auf das Zeugniss der Schrift, welche Christus als das „wahrhaftige Licht", als das „Licht der Welt" bei Joh. 1, 9 und III, 19 bezeichnet. Zwar wurde laut mehreren Stellen in den mittelalterlichen Symbolikern das Licht auch auf die Apostel und die Heiligen bezogen, als Bild der Weisheit und der Erkenntniss gedeutet, aber die Zurückführung des Sinnbildes auf Christus selbst, blieb stets die wichtigste. Doch nicht das Licht allein, auch der Leuchter oder Candelaber wird in ganz besonderer Weise auf Christus gedeutet und diese Deutung allgemein festgehalten. Verfolgen wir noch weiter den Gedankenkreis, der an die Anschauung des Lichtes sich knüpft, so finden wir namentlich in den Kirchengesängen den Gegensatz zwischen dem Lichte und dem Dunkel der Nacht hervorgehoben, die letztere als Schauplatz der Dämonen beschrieben, den Sieg des Tageslichtes über die Nacht gepriesen, wobei stets die sinnbildliche Beziehung des Lichtes auf Christus beibehalten wird. Solche Beispiele lassen sich z. B. auch im römischen Brevier leicht finden. Man kann mit Recht annehmen, dass dem Bewusstsein des Mittelalters bei der Anschauung des Lichtes der Gegensatz göttlicher und dämonischer Mächte oder der Sieg Christi über den Teufel vorschwebte. Zu dessen Verkörperung schloss man sich den Worten des Psalmisten an: *„Super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem"*. Wie im Lichte wird dann auch in dem jugendlichen Alter, in der Gestalt des Sohnes, des Kindes, des Knaben das Sinnbild Christi erkannt. Wer erinnert sich da nicht an den Ausgangspunct, der dazu genommen wird, an die Stelle bei Isaias, 11. Cap.: „Und ein Säugling wird seine Lust an der Mundöffnung der Otter haben und ein Entwöhnter wird seine Hand in den Rachen des Basilisken stecken?" Dieselben Thiere, welche wir zu den Füssen des Siegers über die Nacht und die lichtfeindlichen Dämonen sehen, treten auch hier auf.

Fast waren die bisher einzeln vorgeführten sinnbildlichen Beziehungen zusammen, so lässt sich im Altarleuchter ein Sinnbild Christi und seiner Kirche ganz leicht erkennen; wie jener triumphirend über die nächtlichen Mächte schreitet, und ein neues, von irdischem Kampfe und Hasse freies paradiesisches Leben schafft, so wird auch am Leuchter sinnbildlich die Niederlage der thierischen Unholde, ihre Unterwerfung, ihre ohnmächtige Wuth und weiter der ewige Friede im Lichtleben dargestellt.

Diese Auffassung, auf biblische Sätze gegründet, kann nur aus dem kirchlichen Gedankenkreise stammen und entspricht so recht eigentlich dem Charakter eines bedeutungsvollen Altargeräthes, wie der Leuchter ist.

Wer muss nicht wünschen, dass an neuen Altarleuchtern eine ganz ähnliche Behandlung wiederum durchgeführt werde? Es wäre dafür ein so weites Feld zur Abwechslung, wenn man die alten Originale studiren

würde. So bemerken wir an dem Leuchterfuss bald den Kampf zwischen Schlangen und Drachen, Schlangen und Löwen, oder Löwen und Drachen; bald sind die Drachen und Schlangen bedroht, oder geflügelte Schlangen Gift gegen den majestätisch ruhenden Löwen (Christus) speiend; bald sind die Drachen im Kampfe mit Löwenjungen, ja, sogar winden sich Schlangenleiber durch den Mund der Drachen. Hier und da hat z. B. ein Löwe eine Tatze in den Rücken des Basilisken eingesetzt, wird aber seinerseits von dem schlangenförmigen Drachen bedroht. Auch Basilisk und Aspis kehren sich feindlich gegen einander, oder es laufen Aspis und Basilisk an den Seiten Christi herab, um die Feinde anzugreifen. An den Knäufen auf der Röhre erscheint das Bild des Siegers über dieses wilde Kampfgewühle am Fussgestelle in Form eines Löwen, Hahnes, Lammes, der Evangelisten u. s. w. Wie schön sind dann nicht endlich die oft den Blumenkelchen ähnlich mit Laubwerk gezierten Schalen als Abschluss des Leuchters und zum Auffangen des Wachses bestimmt! — Nicht vergessen ist auch der in Form von Bändern u. dgl. meist sehr reich gehaltene Schmuck zwischen den Knäufen der Röhre? — Kurz, es ist nur der Kurzsichtigkeit und der Gleichgültigkeit der Gegenwart zuzuschreiben, dass man genannte Gebilde nicht schon längst wiederum in Aufnahme gebracht hat und weit verbreitet sieht; aber noch trauriger ist es, wenn man Stimmen selbst von Seiten des Clerus noch immer dagegen sogar erheben hört! — Und warum? — Höre Leser: „weil ihnen solche Gebilde zu roh erscheinen für unsere ideale, noble Gegenwart.“ —

Aus Tyrol. C. A.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Paderborn. Der westfälische Kunstverein in Münster erliess im Jahre 1862 ein Concurrenz-Ausschreiben für die beste Skizze zum Modell einer Statue für den paderborn'schen Fürstbischof Theodor von Fürstenberg. Die in Folge dessen prämiirten Entwürfe der Bildhauer Allard und Terlinden zu Münster fanden so vielfachen Beifall, dass demnächst schon der Gedanke laut wurde, die Statue selbst herzustellen. Die Zeitverhältnisse gestatteten indessen nicht, der Verwirklichung eines solchen Planes näher zu treten; jetzt ist dieselbe auf Anregung mehrerer Kunstfreunde und Mitglieder des genannten Vereins wieder aufgenommen. Sicherem Vernehmen nach wird in unserer Stadt demnächst ein Comité sich bilden, um das eben so schöne als kunstsinnige Unternehmen ernstlich zu fördern. In der langen Reihe ausgezeichneter und thatkräftiger Regenten, welche das Bisthum Paderborn während seines tausendjährigen Bestehens aufzuweisen hat, ist Theodor von Fürstenberg († 1618) unstreitig der grösste. Er stiftete die Universität, gründete das Gymnasium, schuf das Jesuiten-Noviciat, zahlreiche Schulen, Klöster und milde Stiftungen, verbesserte die Kirchenzucht, befreite sein Land durch eine umsichtige Gesetzgebung und Verwaltung von der es erdrückenden Schuldenlast u. s. w. Die Idee, diesen ausgezeichneten Kirchenfürsten durch ein ehernes Standbild zu ehren, ist desshalb eine in jeder Beziehung gerechte und würdige und wird gewiss bei den ehemaligen Zöglingen und Schülern der Theodorianischen Bildungs-Anstalten, so wie überhaupt im ganzen Paderborn'schen Lande den lebhaftesten Anklang finden. Im Interesse unserer Stadt selbst, die durch das Monument eine schöne Zierde erhält, wie sie bis jetzt wenigstens noch keine Stadt der Provinz Westfalen aufzuweisen hat, ist nur zu wünschen, dass die Ausführung so bald als möglich vorbereitet werde.

Braunsberg, im Jan. Unter den katholischen Geistlichen der Diöcese Ermeland, namentlich denen in Frauenburg und Braunsberg, herrscht ein sehr reges geistiges Leben. Der historische Verein von Ermeland hat schon eine stattliche Reihe Jahrbücher mit den gediegensten Abhandlungen und einer grossen Fülle werthvollster historischen Urkunden aufzuweisen. Gegenwärtig ist man im Begriff, unter dem Vorsitz des Bischofs von Ermeland auch einen Kunstverein zu gründen, welcher nicht allein die Pflege der modernen Kunst, sondern auch der Kunstwissenschaft, also besonders der Geschichte der Kunst in Ermeland sich angelegen sein lassen will. Die Professoren Bender, Dittrich und Michelis sind mit Abfassung der Statuten beauftragt. Dieser zu gründende Verein entspricht ohne Zweifel einem Bedürfniss, und wird hoffentlich bald schöne Resultate aufzuweisen haben. R. Bergau.

Nürnberg. Hoftischlermeister Erner in Köln, welcher dem Germanischen Museum hierselbst kürzlich eine Sammlung von Gypsabgüssen nach Renaissance-Ornamenten von älteren geschnitzten Möbeln übersendet hat, hat derselben National-Anstalt so eben auch eine sehr reichhaltige Sammlung von „photographischen Abbildungen von Möbeln“ aller Art aus der Zeit des XV., XVI. und XVII. Jahrhunderts, und von modernen geschnitzten Möbeln eigenen Fabricats zum Geschenke gemacht. Bei der Seltenheit wohlerhaltener älterer Möbel, namentlich der gothischen, und dem grossen Interesse, welches dieselben als Vorbilder für die Kunst-Industrie unserer Tage in Anspruch nehmen, ist diese Sammlung überaus wichtig. Möchten doch auch an anderen Orten (Danzig, Lübeck, Nürnberg, Augsburg, Wien etc.) ähnliche Abbildungen in grösserer Anzahl angefertigt und zum Gemeingut der Künstler und Kunstfreunde gemacht werden. R. Bergau.

(Nebst zwei artistischen Beilagen.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 6. — Köln, 15. März 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

IV. Der heilige Georg (aus Kappadocien).

(Fortsetzung.)

I. Andachtsbilder.

Die Andachtsbilder des h. Georg, welche sehr häufig vorkommen, können in zwei Classen eingetheilt werden, nämlich:

1) in diejenigen, auf denen er als Schutzpatron, allein oder mit anderen Heiligen, auf den Madonnabildern, zusammengestellt ist, und

2) in diejenigen, auf denen er den Drachen überwindet.

Wenn der h. Georg als einzelne Figur erscheint, dann ist er gewöhnlich als jung oder in der Blüthe des Lebens dargestellt. Auf den griechischen und italienischen Gemälden ist er gewöhnlich bartlos, auf den altdeutschen dagegen gebartet. Sein Aussehen pflegt ein heiter triumphirendes zu sein. Er sollte, nach den Worten des h. Paulus: „Ziehet an den Harnisch Gottes, dass ihr bestehen könnet gegen die listigen Anläufe des Teufels“ . . . und „nehmet den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes“ [1]), die vollständige Waffenrüstung tragen. Bisweilen trägt er die classische Rüstung eines römischen Kriegers, und zuweilen ist er, wie ein Ritter in den Romanzen, gewappnet. In der einen Hand trägt er die Palme, in der anderen eine Lanze, an der zuweilen eine Fahne mit einem rothen Kreuze flattert. Die Lanze erscheint häufig als gebrochen, weil es in seiner Legende heisst, „dass er, nachdem er seine Lanze zerbrochen, den Drachen mit seinem Schwerte getödtet habe“. Der getödtete Drache liegt dann zu seinen Füssen. Dies ist die gewöhnliche Art der Darstellung; aber sie ist zuweilen auch eine andere, wie wenn er z. B. als Schutzpatron Englands oder des Hosenband-Ordens erscheint, wo er dann das Hosenband um das eine Knie geschlungen und den Ordensstern an seinem Mantel hat. Erscheint er als Schutzpatron Venedigs, dann steht er da auf sein Schwert gelehnt, mit der Lanze und der Fahne in der Hand, und der Drache ist gewöhnlich weggelassen.

Derartige Darstellungen auf älteren italienischen Gemälden sind oft von ausgezeichneter Schönheit, indem sie die Haltung und Behabung eines siegreichen Kriegers und den milden und frommen Ausdruck des h. Martyrers mit einander verbinden, wie z. B. auf einem schönen Gemälde von dem liebenswürdigen und farbenprächtigen Cima da Conegliano (in der Akademie zu Venedig) [1]), wo er zur Rechten des Thrones der Madonna steht, indem er mit der einen Hand die Lanze hält, während die andere auf dem Knauf des Schwertes ruht und in seinem Gesichte ein echt göttlicher, aufrichtiger und heiterer Ausdruck herrscht. Der Drache ist hier weggelassen. — Auf der berühmten Madonna del

1) Ephes. VI., 11. 17.

1) Ueber diesen Meister vergl. Kugler's Kunstgeschichte, Bd. II., Seite 315.

Trono von Fra Bartolomeo[1]) (in der Galerie zu Florenz) steht der h. Georg in voller Stahlrüstung und mit einem Aussehen, welches Vasari als *„Fiera, pronta, vivace“* bezeichnet, und dennoch mit seinem klaren und offenen Blicke, und mit einem Ausdrucke vor dem Throne, wie er den christlichen Heiligen ziemt. Die Fahne trägt er hier aufgerollt.

Auf einem Gemälde von Tintoretto (in der Johann- und Paulskirche zu Venedig)[2]) sitzt der h. Georg als Schutzpatron Venedigs auf den Stufen des Thrones der h. Jungfrau, wie ein himmlischer Wächter, während sich die venetianische Signoria zur Verehrung nähert.

Zuweilen wird der h. Georg, in der Rüstung dastehend, mit der einen Hand aufwärts deutend und mit der anderen eine Aufschrift mit den Worten: *„Quid bono retribuam Dno“* haltend, dargestellt, wie z. B. auf einem Gemälde von Giolfino (in der Kirche der h. Anastasia zu Verona)[3]).

Unter den berühmtesten Einzelfiguren des h. Georg muss die herrliche Statue Donatello's auf dem Or San Michele zu Florenz erwähnt werden[4]). Dieselbe gewährt in feurig kühner Stellung das Bild der edelsten männlichen Jugend. Der Heilige ist da in vollständiger Rüstung, aber ohne Schwert und Lanze, mit blossem Kopfe und seinem mit dem Kreuze geschmückten Schilde lehnend dargestellt. Die edle, ruhige und ernste Würde dieser Figur drückt den christlichen Krieger in bewunderungswürdiger Weise aus.

Als ein ausgezeichnetes Beispiel einer ganz anderen Auffassung und Behandlung kann der h. Georg in Correggio's *Madonna di San Giorgio* (in der dresdener Galerie) erwähnt werden[5]). Hier hat er das Aussehen eines römischen Kriegers; seine Haltung ist kühn und kriegerisch, und, den Beschauer mit einem Blick des Sieges ansehend, setzt er seinen Fuss an den Kopf eines Drachen. Ein Engelchen hält seinen Helm und ein anderes sein Schwert. Er steht hier mit dem h. Geminian zur Linken der thronenden h. Jungfrau, während der h. Petrus und Johannes der Täufer zur Linken derselben stehen.

Auf einem schönen Gemälde Garofalo's (in der dresdener Galerie) steht er als schöner Jüngling in ritterlicher Rüstung, den einen Fuss auf dem Kopfe eines Drachen, in Gesellschaft des h. Bruno und des h. Petrus da. Oben auf den Wolken schwebt die h. Jungfrau mit dem Kinde von einer Engelglorie umgeben.

In dem Sujet, welches gewöhnlich „St. Georg mit dem Drachen“ genannt wird, müssen wir sorgfältig zwischen dem Sinnbild (Symbol) und der Handlung unterscheiden. Wo wir die Figur des h. Georg bloss im Acte der Ueberwindung des Drachen haben — wie z. B. auf den Insignien des Hosenband-Ordens, auf Münzen, auf Schnitzwerken alter gothischer Kirchen, alten Glasgemälden etc., da ist die Darstellung streng genommen eine Andachts- und allegorische Darstellung, welche den Sieg des Glaubens oder der Heiligkeit über alle Mächte des Bösen bedeutet. Wo aber St. Georg noch als Kämpfer erscheint und der Ausgang des Kampfes noch ungewiss ist, wo Nebendinge dargestellt sind, wie Mauern einer Stadt im Hintergrunde, mit ängstlichen Zuschauern besetzt, oder wo die Prinzessin, mit gefalteten Händen für ihren Befreier betend, eine hervorragende und wichtige Persönlichkeit ist, da wird die Darstellung dramatisch und historisch; sie ist da deutlich eine Scene oder eine Begebenheit. Bei der ersteren Darstellung soll die Behandlung einfach, idealisch und schriftgemäss, bei der letzteren malerisch, dramatisch und phantasievoll sein. Es gibt zwei kleine Gemälde von Raphael[1]), welche als ausgezeichnete Beispiele der beiden besagten Behandlungsarten angeführt werden können. Das erstere, das sich im Louvre befindet, eine heitere, zierliche und rein allegorische Auffassung, stellt den h. Georg als den christlichen, mit geistigen Waffen kämpfenden und des Sieges versicherten Krieger dar; denn so sitzt er, behelmt und ein Schwert schwingend, auf seinem weissen Streitrosse, und mit einer solchen ruhigen und selbst sorglosen Verachtung der Gefahr schickt er sich an, dem sich unter ihm windenden Ungethüm den Kopf abzuhauen. Er hat demselben die Lanze in den Leib gestossen und sie ist zerbrochen; die Trümmer liegen am Boden und ein Theil der Lanze steckt in des Unthiers Brust. Noch einmal bäumt es sich und Georg will es mit dem Schwerte erlegen. In der Ferne sieht man die Königstochter.

Sehr verschieden von diesem Bilde ist das zweite, auf welchem der h. Georg als Vorkämpfer Englands erscheint. Hier sprengt er auf den Drachen los, wie einer, der siegen oder sterben muss, und durchbohrt das sich mit gierigem Rachen emporwindende Ungethüm mit seiner Lanze. Die befreite Prinzessin sieht man im Hintergrunde

1) Vgl. Kugler, Kunstgeschichte a. a. O. S. 351.
2) Ueber Tintoretto vgl. Kugler, a. a. O. II., 440. A. Wolfgang Becker, Kunst und Künstler des XVI., XVII. und XVIII. Jahrh., Bd. I., S. 55.
3) Kugler II, 347.
4) Kugler II, 282. 295.
5) Vgl. Kugler, a. a. O. II, 348. A. Wolfg. Becker, a. a. O. I, 119.

1) Vgl. über Raphael: Kugler, a. a. O. II, 251. 253. 321. 332. 340. 357. 493.

auf den Knieen beten. Dieses Bild wurde als ein Geschenk des Herzogs von Urbino an Heinrich VIII., König von England, gemalt, und der h. Georg hat das Hosenband und den Ordensspruch: *„Hony soit qui mal y pense“* um das Knie. Dieses Gemälde befindet sich zu St. Petersburg[1]).

Wenn die Prinzessin auf Andachtsbildern erscheint, dann ist sie eine rein allegorische Figur, welche die Reinheit und Unschuld darstellt. Es gibt nur ein einziges Beispiel, auf welchem der h. Georg das Lamm hat; aber hier ist dann die Behandlung keine eigentliche Andachtsbehandlung. Dieses einzige Beispiel ist ein ausgezeichneter Stich von Lukas von Leyden, welcher das Zusammentreffen des h. Georg und der Prinzessin vor dem Kampfe mit dem Drachen darzustellen scheint; die Prinzessin weint und trocknet sich mit der Hand die Augen, während sie der h. Georg mit galanten Befreiungsversicherungen zu trösten scheint; sein Knappe hält im Hintergrunde sein Streitross[2]). Einige andere Beispiele dieser älteren Behandlungsweise der deutschen Maler und Bildhauer sind sehr interessant; dieselben fassten sie, sie mochten nun historisch oder allegorisch sein, ganz im romantischen und ritterlichen Geiste auf. Wir haben da den Helm und den flatternden Federbusch, den geflochtenen Panzerrock, die Sporen, das lange Haar, das Banner und den begleitenden Knappen. Albrecht Dürer[3]) hat uns vier Stiche vom h. Georg hinterlassen; auf einem derselben steht er mit dem mit einem Kreuze geschmückten Banner da und hat das Haar in eine Art Netzhaube zusammengebunden, wie es die Ritter des XV. Jahrhunderts unter dem Helme zu tragen pflegten; der mit dem Federbusch geschmückte Helm und der überwundene Drache liegen zu seinen Füssen; er hat einen langen Bart und einiger Maassen das Aussehen eines alten Ritters. Zuweilen sieht man den h. Georg auch reitend, mit blossem Kopfe und mit seinem Helme an seinem Sattelbogen, während die befreite Prinzessin neben ihm hergeht, indem sie den verwundeten und an ihren Gürtel gebundenen Drachen führt. Auf dem Gemälde Tintoretto's (in der englischen Nationalgalerie) ist der Sieg über den Drachen ganz im dramatischen und historischen Stil behandelt; hier hat der Kampf im Hintergrunde Statt, und die Prinzessin, welche voran steht, scheint sich noch zu fürchten und sich umsehen zu wollen.

Auf dem herrlichen Gemälde Dominichino's (ebenfalls in der englischen Nationalgalerie)[1]), findet der Kampf in einer schönen Landschaft Statt; der Drache hat hier ein besonders gieriges Aussehen; die Prinzessin scheint sich flüchten zu wollen; im Hintergrunde sieht man eine Stadt.

In der geistreichen Skizze des genannten Tintoretto zu Hamton-Court hat der h. Georg das Ungeheuer gebunden, und die Prinzessin hält das eine Ende des Gürtels. Dasselbe Sujet, aber noch dramatischer und malerischer, findet sich in der Qneens-Galerie, gemalt von Rubens für den König Karl I. von England[2]). Auf diesem Gemälde ist die Legende wie ein Auftritt in einem Singspiele dargestellt, und zum Mittel einer bedeutenden, aber nicht ungeeigneten Schmeichelei gemacht. Die Handlung geht in einer herrlichen Landschaft vor sich, welche im Hintergrunde eine Fernsicht auf die Themse und auf Windsor-Castle, wie es damals war, bietet. Fast in der Mitte dieser Landschaft befindet sich der h. Georg, mit seinem rechten Fusse auf dem Nacken des überwundenen Drachen und der schönen Prinzessin das Ende des Gürtels darbietend, den sie ihm zum Binden des Ungeheuers gegeben hat. Der h. Georg und die Prinzessin sind hier die Bildnisse Karl's I. und seiner Gemahlin Henrietta Maria. Dem Beschauer des Bildes näher, links, befindet sich eine Gruppe von vier Frauen, welche über die Verheerungen des Unthiers weinen, die in den Leichnamen, welche neben demselben umher-

---

1) Auch das prachtvolle Bild Penni's (in der dresdener Galerie) stellt den Kampf in dieser dramatischen und historischen Weise dar.

Carlo Crivelli's schönes Gemälde gehört ebenfalls hieher.

Im Bogenfelde des westlichen Portals der Liebfrauenkirche zu Esslingen in Würtemberg ist der h. Georg dargestellt, wie er, hoch zu Ross, für die Königstochter auf den Drachen lossprengt, während ein schwebender Engel schützend und erleichternd zugleich ihm den Helm über dem Haupte hält. Die Prinzessin scheint mit der Hand eine Bewegung zu machen, wie wenn sie für das Leben des Heiligen besorgt wäre. Der Drache ist hier ganz besonders grässlich dargestellt. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt.

Dieses Sculpturwerk ist zwar eine ziemlich stumpfe und schwerfällige Arbeit, der Zeit um den Beginn des XV. Jahrhunderts angehörig; allein es zeigt nichts desto weniger sehr anziehende Motive, und ist nicht ohne einen gewissen Sinn für ernste und würdige Auffassung. Vgl. Heideloff, die Kunst des Mittelalters in Schwaben.

2) Ueber Lucas von Leyden vergleiche Kugler, a. a. O. 387. — A. W. Becker, a. a. O. I, 409.

In der neueren Zeit hat Fernkorn in Wien eine vortreffliche Reiterstatue des h. Georg gefertiget — ein dramatisch wirksam componirtes und recht tüchtig behandeltes kolossales Reiterbild, welches der Graf Montenuovo im Jahre 1852 für den Brunnen seines Palastes zu Wien giessen liess.

3) Ueber Albrecht Dürer vgl. Kugler, a. a. O. II, 406. 431. 432. 490. 494.

A. Wolfg. Becker a. a. O. I, 291.

v. Eye, Albrecht Dürer.

1) Ueber Domenichino vergl. Kugler, a. a. O. II, 260. 460. 483. A. Wolfg. Becker, a. a. O. II, 26.

2) Ueber Rubens vergleiche Kugler, a. a. O. II, 271. 465. 477. 481. 487. 491. 496.

liegen und vor denen zwei Kinder, mit Schrecken und Grauen erfüllt, fliehen, dargestellt sind. Hinter dem Knappen sieht man den h. Ritter, hoch zu Ross und vollständig bewaffnet und sein Banner mit dem rothen Kreuze tragend; ein Edelknabe hält sein Streitross; weiterhin sieht man eine Gruppe verschiedener Personen auf einer erhöhten Bank, und wieder andere auf Bäumen der Scene zuschauen; auf der anderen sieht man drei Frauen, welche einander umarmen, und durch ihre Haltung einen mit Freuden gemischten Schrecken auszudrücken scheinen. Zwei Engel steigen mit der Siegespalme und dem Lorber von oben herab, um den Sieger mit demselben zu krönen.

Die Andachtsbilder des h. Georg, mit seinem Fuss auf dem Drachen, sind hinsichtlich der Auffassung und der Bedeutung denen des h. Erzengels Michael ähnlich. Da, wo sie mitsammen dargestellt sind, bezeichnen die Flügel oder die Waage den Erzengel, und die Palme den Martyrer.

Es gibt auch noch mehrere andere militärische Heilige, welche ebenfalls den Drachen haben und von denen er daher nicht leicht zu unterscheiden ist, wie z. B. der h. Theodor von Heraklea und der h. Longinus.

Zu bemerken ist, dass der Drache in der Legende des h. Georg nicht die menschliche oder satanische Gesichtsbildung hat, wie beim h. Michael, und dass auch kein Maler von dem gewöhnlichen Drachentypus, wie wir ihn auf allen Bildnissen des siegenden h. Georg finden, abgegangen ist. Der riesenhafte Krokodilskopf, die ehernen Schuppen, welche, wenn sie sich bewegen, ein schreckliches Getöse machen, die ungeheuren Flügel, der gewaltige, in einen Stachel ausgehende Schwanz und die eisernen Zähne und Krallen bilden das schreckliche Ungethüm, welches aber immerhin nur ein Thier und weiter nichts ist.

II. Historische Bilder,

oder: Darstellungen aus dem Leben und dem Martyrium des h. Georg.

a. Reihenfolgen.

Darstellungen aus dem Leben und dem Martyrium des h. Georg kommen in den älteren Zeiten nur selten vor. Der Grund hiervon mag darin liegen, dass diese Legende schon frühzeitig aus dem Officium der katholischen Kirche weggelassen wurde, indem ihn, wie wir bereits erwähnt haben, schon Papst Gelasius II. unter diejenigen Heiligen gesetzt hat, „deren Namen und Tugenden von den Menschen mit Recht verehrt, deren Werke aber nur Gott allein bekannt sind" — was jedoch nicht gehindert hat, dass seine Legende in denjenigen europäischen Historienbüchern, wo er als einer der sieben Streiter des Christenthums erscheint, eine der volksthümlichsten von allen geworden ist.

In der „St. Georgs-Capelle zu Padua" gibt es eine Reihenfolge alter Wandgemälde, von welcher man annimmt, dass sie von der Schule Giotto's, und insbesondere von Jacopo[1]), Avanzo und Altichieri gemalt worden seien. Sie sind in nachstehender Weise geordnet:

1) der Kampf mit dem Drachen. Die libysche Stadt Silena nimmt den Hintergrund ein; der König Sevius nebst der Königin und Gefolge sieht von den Zinnen der Stadt dem gefährlichen Kampfe zu. Die Jungfrau, die man immer auf den Darstellungen dieses Kampfes sieht, und die Einige für die h. Margaretha nehmen, scheint Alvanzo als des Königs Tochter anzusehen, die den frommen und durch seine Schönheit ausgezeichneten Ritter mit ihrem Gebete bis zum gefährlichen Sumpf, wo der Drache hauste, begleitet hat.

2) Auf dem nächstfolgenden sehr grossen Bilde sieht man die Folgen des erfochtenen Sieges. König Sevius mit seiner ganzen Familie und vielen Untergebenen lässt sich von St. Georg taufen. Das Bild ist mit reicher Architektur verziert. Die Handlung geht vor einer offenen Kirche vor; man sieht in der Tiefe den Chor und den mit einem Kreuz und zwei Engeln geschmückten Altar; zwei Seitenschiffe verdoppeln den feierlichen Anblick; ausserdem sieht man das Aeussere der Kirche und ihre Umgebungen. In der Mitte steht ein Taufbecken. Sanft berührt mit der Linken der Heilige das Haupt des vor ihm mit der Krone in den betenden Händen knieenden Königs, während die Rechte aus goldenem Becher das geweihte Wasser über ihn ausgiesst. Die Königin, die Königstochter (dieselbe, die beim Kampfe gegenwärtig) knieen erwartungsvoll neben dem Könige, andere Frauen dahinter. Eine grosse Menge der Edeln und Grossen des Reiches sind anwesend; neue Ankömmlinge steigen die Stufen herab, um Theil an der Handlung zu nehmen. Selbst ein paar Kinder suchen sich ein gelegenes Plätzchen hinter einer Säule, wo sie dem ihnen neuen Schauspiele zusehen können. Dies Bild (bis auf eine einzige übermalte Stelle) ist wohlerhalten. Es zeigt Charakteristik und Schönheit.

3) Auf dem nächsten Bilde sieht man den h. Georg den Giftbecher trinken. Der Magier, der sich erboten, den Heiligen zu tödten, steht neben ihm voll Erwartung; dieser aber „mit heiterem Antlitz und

1) Ueber Jacopo Avanzo und Altichieri vgl. Kugler, a. a. O. II, 178. 276.

ruhiger Seele" mitten unter dem Volk und der Wache, vor dem Palast des Kaisers, der mit seinen Räthen in einer Vorhalle Augenzeuge der Handlung ist, leert getrost den Becher.

Das zweite Bild dieser Reihe zeigt die Marter mit dem Rade: In der Mitte des Hofraumes vom kaiserlichen Palast steht das künstlich gezimmerte Rad mit den eisernen Haken; der Heilige, darauf gelegt, erhebt Angesicht und Hände betend zum Himmel. Zwei Engel fahren hernieder und zerschlagen das Rad, dass die Stücke um die Marterknechte fliegen, sie zu Boden schlagen und allgemeinen Schrecken verbreiten; Knechte, die Wache, der Magier, Greise, Männer, Knaben, Kinder — alle sind in Schrecken versetzt, aber jeder auf die ihm eigene Weise. Nur in der Ferne erscheinen einige ruhige Gesichter (Christen). Dieses Bild ist besonders schön in der Farbenzusammenstellung und gut erhalten. — Die Architektur dieses Bildes ist so benutzt, um noch zwei Scenen aus der erzählten Geschichte vorzubringen, einmal die, wo nach unbeschädigt überstandener Marter Georg vor den Kaiser geführt wird, und dann die, wo, durch das Wunder überzeugt, zwei Prätoren des Kaisers sich vom Heiligen taufen lassen. — Dieses Bild ist ganz besonders schön in der Farbenzusammenstellung und ganz vortrefflich erhalten; auch enthält es einen Kopf, ja, man kann sagen, eine ganze Figur, von der man dreist sagen kann, Raphael hätte sie nicht besser gezeichnet noch gemalt. Es ist dies ein etwa fünfzehnjähriger Knabe im lichtbraunen Mantel, ganz rechts stehend in frommem Erstaunen. Der schön gemässigte Ausdruck, das Natürliche der Haltung und der Züge, die feine Modellirung vom sanften Licht der Wangenhöhe bis unter das Kinn, das einfache und doch mit allen Tönen spielende Colorit entzücken den Beschauer stets von Neuem.

Vom nächsten Bilde ist nur die obere Abtheilung erhalten, das Uebrige wahrscheinlich durch rohe Gewalt zerstört. Der Kaiser hatte einen Gerichtstag angeordnet und die Hoffnung gefasst, Georg, den er eigentlich liebte, würde sich zu den alten Göttern bekehren. Dieser aber knieet nieder und betet zum Christengott, und Tempel und Marmorstatuen stürzen zusammen.

Das letzte Bild in der Reihe enthält den Tod des Heiligen. Der Magier, der ihn durch alle Bilder begleitet, steht auch hier hinter ihm, mit Geberden, die den letzten Versuch der Bekehrung auszudrücken scheinen. Der ritterliche Jüngling aber, aller seiner Würden und Macht entkleidet, knieet neben dem Henker, die Hände faltend, nieder; ringsum steht die dichte Schar der kaiserlichen Leibwache und anderes Volk. Auch eine Frau, die einen Knaben von der blutigen Scene an sich zieht, ist zu sehen [1]).

Die Geschichte des h. Georg als Schutzpatron von Venedig, als Sieger, nicht als Martyrer, ist von Vittor Carpaccio in drei schönen Gemälden gemalt worden:

1) der Kampf mit dem Drachen;

2) er wird von dem König und dem Volke im Triumphe empfangen;

3) die Bekehrung und Taufe des Königs und seines Hofes. Die hervorragendste Figur ist die der Prinzessin, welche mit ihrem langen, fliegenden und über die Schultern herabwallenden Haare, gefalteten Händen und äusserst lieblichem Ausdruck da knieet, um von ihrem frommen und ritterlichen Befreier die h. Taufe zu empfangen [2]).

b. Einzelne Bilder.

Aus dem Martyrium des h. Georg, als besondere Bilder, gibt es mehrere sehr schöne Beispiele, aber kein einziges von sehr hohem Alter. Die leitende Idee ist bei allen dieselbe: er knieet da und ein Henker schickt sich gerade an, ihn mit dem Schwerte zu enthaupten. In der Kirche San Giorgio-Maggiore zu Verona befindet sich dieses Sujet über dem Hochaltare, von Paul Veronese [3]), der dasselbe in seinem gewöhnlichen prachtvollen Stile behandelt hat. Der h. Georg knieet, bis auf die Brust gekleidet, da, um den tödlichen Streich zu empfangen; ein Mönch steht an seiner Seite; die h. Jungfrau Maria in der Herrlichkeit mit dem h. Petrus und Paulus und einer Heerschar Engel erscheinen oben im offenen Himmel. Die Hauptfigur ist meisterhaft, und die Theilnahme der Himmelsbewohner, mit Vermeidung zu starker Effecte, die nur der Erde angehören, dargestellt [4]). Das Bild von Rubens, welches

1) Cotta'sches Kunstblatt. 1838. Nr. 6.

2) Dieses Gemälde befindet sich zu Venedig in der Kirche S. Giorgio de' Schiavoni.

3) Ueber Paul Veronese vergl. Kugler, a. a. O. II, 440. A. Wolfgang Becker, a. a. O. I, 71.

4) Dieses Bild, so wie ein ihm verwandtes, nämlich das Martyrium der h. Justina, in Padua in der Kirche S. Giustina, lehrt uns den Künstler von einer Seite kennen, nach welcher hin der venetianischen Schule von jeher eine gewisse Schwäche anhaftete, nämlich in der Darstellung dramatischer Momente, bei denen die Gemüthsbewegungen der betheiligten und zuschauenden Personen sich vom tiefsten Ergriffensein bis zum Ausdruck der blossen Neugierde abstufen. Mit der richtigsten Schätzung seiner Kräfte vermied es Paolo, in die Schilderung des Affectes die Hauptwirkung zu legen. Er dämpfte so weit wie möglich zum Existenzbild, mässigte sich im Pathos auf das allerbehutsamste, mied die Excesse des Naturalismus und behielt auf diese Weise die nöthige Fassung, um seine Farbe in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Vgl. Becker, a. a. O., S. 71.

derselbe für die St. Georgs-Capelle zu Lievre bei Antwerpen gemalt hat, ist sehr schön und voll Charakter. Auf dem Bilde van Dyck's[1]) ist er, als einem Götzen geopfert, dargestellt. Die Zeichnung befindet sich in der Sammlung Sir Robert Peel's.

St. Georg mit dem Drachen und sein Martyrerthum sind die gewöhnlichen Sujets in den vielen diesem Heiligen gewidmeten Kirchen.

Seine Kirche zu Rom am Fusse des Palatinus, die von ihrer Lage San Giorgio in Velabro heisst, wurde vom Papste Leo II. im Jahre 682 n. Chr. erbaut. In einem Kästchen unter dem Altare ist als eine kostbare Reliquie ein Stück von seinem Banner aufbewahrt, und auf dem Gewölbe der Apsis ist ein altes Gemälde, die Copie eines noch älteren Mosaikbildes, welches sich einst daselbst befand. In der Mitte steht der Erlöser zwischen der h. Jungfrau und dem h. Petrus; auf der einen Seite St. Georg zu Rosse mit seiner Palme als Martyrer und mit seiner Standarte als der „Rothkreuz-Ritter", und auf der anderen Seite steht der h. Sebastian, gebartet und mit einem langen Pfeile. Aus der Zeit, da diese zwei Heiligen in der Phantasie des Volkes als Martyrer und Krieger zusammengestellt wurden, werden sie sehr häufig, besonders in italienischen Kunstwerken, beisammen gefunden. Auf den französischen Gemälden und in der Sculptur erscheint St. Georg nur selten, und dann gewöhnlich in Gesellschaft mit St. Victor und St. Mauritius, welche ebenfalls militärische Heilige sind. Auf den altdeutschen Gemälden ist er oft mit dem h. Florian dargestellt.

St. Georg, Basrelief von Ludw. Schwanthaler.

Das Bild ist 5 Fuss hoch und gehört unstreitig zu den schönsten Arbeiten Schwanthaler's. Die Schönheit der Gestalten, Gewande und Anordnung ist ein bekanntes Verdienst dieses Künstlers, und noch höher anzuschlagen ist hier ohne Zweifel die Verbindung des Ausdrucks christlicher Milde und Demuth mit dem antiken Reize schöner Formen. Der ritterliche Held bildet mit der h. Margaretha, die er vom Drachen befreit, während er vom Pferde abgestiegen, seinen Fuss auf das Ungeheuer setzt, eine höchst anmuthige Gruppe, und es spricht sich darin ganz die Ruhe und Demuth des christlichen Sinnes aus[2]).

1) Ueber van Dyck vergl. Kugler, a. a. O. II, 466. 467.
2) Vgl. Cotta'sches Kunstblatt, Jahrgang 1836, Nr. 22.

Ueber Uebung nationaler Kunst[1]).

Seitdem die Liebe und der Sinn für die mittelalterliche Kunst wieder erwacht ist, so hat dies die natürliche Folge, dass man sich bemüht, das Schöne derselben in unsere Zeit zu verpflanzen und Werke im ähnlichen Sinne zu schaffen. Die Erfahrung zeigt aber noch zur Stunde, dass bei den gemachten Versuchen, den Alten sich anzuschliessen, das Wesen der Sache in der äusseren Erscheinung gesucht und so unsere Zeit mit einer Menge Arbeiten und Vorlagen solcher Art überflutet wird. Die edle mittelalterliche Kunstweise wird oft derart in Aeusserlichkeiten dargestellt, dass man den wahren Kern derselben kaum ahnen kann. Man begegnet Vorbildern für romanische oder gothische Bauwerke, denen geradezu moderne Motive zu Grunde liegen und die daher ekelhaft und unerquicklich sind; Entwürfe zu Werken der übrigen Kunstzweige sind schwach und ohne entschiedenen Charakter, man ersieht es aus ihnen, der Meister hatte kein rechtes Selbstvertrauen, hat es nicht gewagt, selbständig zu handeln. Auf dem Gebiete des Kunsthandwerks und der Kleinkünste überhaupt fehlt es an organischem Zusammenhang, die einst entwickelten charakteristischen Formen sind nur sehr schlecht, missverstanden durchgeführt, gleichsam nur angehängt. Sollen wir aus der alten Kunstrichtung Nutzen ziehen, so dürfen wir nicht an den minderwichtigen Aeusserlichkeiten oder gar an den Ausartungen derselben hangen bleiben, indem wir dieselben nachahmen, sondern müssen den Geist unserer Ahnen zu erfassen suchen und in diesem die Erfordernisse unserer Zeit kleiden. Sei es auch, dass manche Erzeugnisse des Mittelalters nur nach den Forderungen der Zeit ihrer Entstehung sich richten, so zeigen sie doch viele allgemeine Grundsätze, deren Befolgung auch grossen praktischen Nutzen für unsere Zeit bringt und dem guten Geschmack aller Zeiten förderlich sein kann. In allen besseren Werken des Mittelalters sehen wir durchaus mit gesundem Sinne das Streben verfolgt, das, was die Nothwendigkeit verlangt, zugleich zur Zierde auszubilden oder mit anderen Worten das Ornament aus dem Zwecke der Sache heraus zu construiren. Z. B. die immerhin etwas schlanken und edlen Verhältnisse, hohen Dächer und Giebel der Kirchen und Häuser u. dgl. an den Bauwerken sind nicht allein durch die Nothwendigkeit hervorgerufen, indem sie besonders im rauheren Klima gegen Regen und Anhäufung des Schnees schützen, son-

1) Was der geehrte Verfasser im „Kirchenfreund" über die Kunstzustände in Tyrol sagt, gilt mit Einschränkung hier und da auch auf unsere Verhältnisse.

dern dadurch wollten die Baumeister eben so gut zierliches Aufstreben und Auslaufen des Schweren zum Leichten andeuten. Städte und auch einfache Dörfer erregten, schon von der Ferne gesehen, durch ihre ansehnlichen Glockenthürme und hohen Giebel der Kirchen einen erhebenden Eindruck zum Gegensatze der verflachten Bauanlagen der neueren Zeit. Die zum Schutze der Nässe kräftigen Gesimse am Dache und aller übrigen Stellen in Verbindung mit kräftigen Vorsprüngen eines Strebepfeilers u. dgl. bildeten reizende Profile und die Wasserrinnen phantastische Ornamente. Oder z. B. an dem Eingangsverschluss finden wir grosses Geschick des Schlossers ausgedrückt, da er es herrlich verstand, in den Formen, deren Hauptbedingung ist, Kraft und Haltbarkeit kund zu geben, zugleich die feinste Zierlichkeit an den Tag zu legen. Die stärksten Thürangeln und Bänder vertheilen ihre Kraft durch das Auslaufen in schlanke Zweige gleich einer schönen Pflanze mit starker Wurzel, die in zierliches Laubwerk endiget. In Betreff der nationalen Kunstübung im Dienste des Gotteshauses gilt unbedingt der Grundsatz: man hat viel mehr nach innerlichen Motiven, als nach äusserlicher Ausbildung und nach Erscheinung im Geiste der Blüthezeit zu schaffen, denn sie war allein durch das Christenthum hervorgerufen und erhielt in der Kirche ihren vollsten Ausdruck, wie niemals eine Kunstrichtung. Wollen wir für das Gotteshaus schaffen, so müssen wir dort anknüpfen, wo die christliche Kunst durch das Wiederholen und Eindringen der heidnischen gewaltsam zerstört und in ihrer Entwicklung unterbrochen wurde.

Die Wandteppiche der Kirche.

Von Dr. Franz Bock.

(Fortsetzung.)

Grösser jedoch als die Zahl der gestickten Wandteppiche ist heute die der in Weise der Gobelins gewebten Haute-lisses, welche sich heute als ehemalige Bekleidungen ausgedehnter Wandflächen in den Sacristeien älterer Kirchen, so wie in grösseren Museen noch vorfinden. Die ältesten Wandteppiche, die der Mitte des XIII. Jahrhunderts angehören, und welche aus der Kirche von St. Médard en l'île zu Paris herrühren, besitzt heute die Bibliothek Bodléienne in der Collection Gaignières zu Oxford. Diese Tapisserien, welche sich noch im Beginne des XVIII. Jahrhunderts in der eben genannten Kirche befanden, stellen einzelne Episoden aus dem Leben des h. Medardus dar. Auch die erzbischöfliche Kathedrale zu Sens bewahrt nach den Angaben des Abbé Bourassé mehrere grössere und kleinere Teppichwerke, welche ehemals die Zierde des Innern der Kathedrale zu Sens an hohen Festen ausmachten. Das erste derselben, welches aus den Tagen König Karl's V. von Frankreich (1364 — 1380) herrührt, veranschaulicht die Anbetung der drei Weisen. Es ist wahrscheinlich, dass diese interessante Tapisserie der Kathedrale von Sens von dem Cardinal von Bourbon-Vendôme geschenkt wurde, wie er als Erzbischof der gedachten Stadt inthronisirt worden ist. Man ersieht weiter auf dieser Tapisserie die Wappenschilder der Familie Bourbon nebst dem Wahlspruch derselben: *nespoir, ne peur*, und das Monogramm Ch. in gothischen Buchstaben. Das zweite Teppichwerk von Sens, das dem XIII. Jahrhundert angehört, ist von vortrefflicher Technik und stellt auf der einen Seite dar: David, wie er die Bethsabee krönt, und auf der anderen Seite die Esther, niedergesunken zu den Füssen des Assuerus. Diese beiden Typen umgeben in der Mitte die Krönung der allerseligsten Jungfrau. Man nimmt an, dass dieses Teppichwerk, welches man benennt: *parement de la reine Marguerite*, zu Nancy angefertigt worden sei. In Sens wird ferner ein drittes Teppichwerk aufbewahrt, welches eine Abnahme des Herrn vom Kreuze zur Anschauung bringt. Zur Seite sieht man den Erzengel Michael, wie er den Drachen tödtet, und auf der andern Seite den Erzmartyrer Stephan, der die Martyrerpalme trägt. In dem unteren Theile des Teppiches ist die Erschaffung der Welt und die Sündfluth bildlich wiedergegeben. Ferner sind an mehreren Stellen in unserem Teppiche die Worte ersichtlich: *In salicibus in medio ejus suspendimus organa* etc. Das vierte Teppichwerk endlich zu Sens veranschaulicht den Herrn in *Gloria majestatis* nebst Engeln, welche verschiedene musicalische Instrumente spielen. Dieses vierte Teppichwerk ist wie das erste mit den heraldischen Abzeichen des Cardinals Bourbon versehen. Auch die Kathedrale von Beauvais besitzt heute noch verschiedene Wandteppiche, welche durch den Bischof Wilhelm von Holland gegen 1460 derselben geschenkt worden sind und daselbst bis zum Beginne der französischen Revolution zur würdigen Zierde der Kirche gereichten. Achille Jubinale gibt davon in seinem Werke zwölf verschiedene Abbildungen. Dieselben sind in zwei für sich gehörige Theile abgegränzt. Auf dem einen Theile sind Gegenstände aus der Fabel und der Thierwelt in bizarrer Weise zur Darstellung gebracht. Auf der zweiten Abtheilung ersieht man Scenen aus der h. Schrift, so wie Darstellungen aus dem Leben des h. Petrus.

Auch die Kirche von Chaise dieu in der Auvergne bewahrt heute noch eine Anzahl von Tapisserien, welche der berühmten Benedictiner-Abtei gleichen Namens angehörten. A. Jubinal hat von diesen Teppichen 37 Tafeln publicirt. Die Scenerien in diesen Geweben sind dem alten und neuen Testament entlehnt. Auch die Kathedrale von Aix in der Provence besitzt verschiedene Teppichwerke, welche Jubinal in 6 Tafeln veranschaulicht hat. Diese Haute-lisse-Gewebe datiren aus dem Jahre 1511 und stellen in 27 Tableaux Scenen aus dem Leben des Herrn und der allerseligsten Jungfrau dar.

Dessgleichen wurden auch in Nantes noch ältere Teppichwerke von 1480 aufbewahrt, von welchen Jubinal ebenfalls 6 Tafeln veröffentlicht hat. Im Jahre 1831 entdeckte man ferner zu Valenciennes einen merkwürdigen Teppich, der ein Turnier veranschaulicht. Man hält diesen Teppich für eine deutsche Arbeit und ist der Ansicht, dass er gegen 1480 angefertigt worden sei. Im Vorhergehenden ist bereits angedeutet worden, dass seit dem Mittelalter in Reims die Fabrication von gemusterten Kirchenteppichen einen hohen Aufschwung erreicht hatte. Als Ueberreste der reimser Fabrication bewahrt heute noch der Schatz der Kathedrale daselbst eine Anzahl von prachtvollen Teppichen, welche 1530 durch den Erzbischof Robert de Lenoncourt dorthin geschenkt worden sind. Dieselben tragen die Bestimmung, an Festtagen die Mauerflächen der Nebenschiffe der reimser Kathedrale zu schmücken. Legendarien von acht Versen dienen den einzelnen Darstellungen auf diesen Haute-lisses zur Erklärung. Dieselbe Domkirche besass ehemals eine andere reichhaltige Serie von Haute-lisses zur Ausschmückung des Langschiffes der Kirche, welche in kunstvollen Geweben das Leben des Königs Chlodwig darstellten. Leider existiren von diesen Tapisserien nur noch zwei. Die erste stellt dar die Krönung Chlodwig's, die Schlacht, welche er dem Syagrius geliefert, die Einnahme von Soissons und die Ankunft des Königs Bagnacaris. Auf dem zweiten Teppiche ist zur Anschauung gebracht die Schlacht von Zülpich, die Ankunft des Chlodwig zu Reims, und endlich die Taufe desselben. Diese letztgedachten Teppiche waren ein Geschenk des Cardinals de Lorraine vom Jahre 1570. In der Kathedrale zu Angers werden heute noch eine grosse Anzahl alter Kirchenteppiche aufbewahrt und hat man die lobenswerthe Idee zur Ausführung gebracht, dass diese sämmtlichen Tapisserieen, welche dem XIV., XV. und XVI. Jahrhundert angehören, jedesmal am ersten Donnerstag eines jeden Monats in den Umgängen der Kathedrale abwechselnd der öffentlichen Besichtigung wegen aufgehängt werden. Diese Aufstellung wird zweckmässig in chronologischer Reihenfolge vorgenommen [1]). Aber nicht nur in französischen Kathedralen, sondern auch in deutschen bischöflichen Kirchen haben sich heute noch eine Menge von Wandteppichen zur Bekleidung des Schiffes der Kirche erhalten, welche, als Hautelisses meistens aus dem XV., XVI. und XVII. Jahrhundert herrührend, zum sprechenden Beweise dienen, wie durchgehend im Mittelalter sich der Gebrauch in grösseren Kirchen des Abendlandes festgesetzt hatte, die Wände der Kirche an Festtagen mit figurirten Teppichen auszuschmücken. So besass ehemals der kölner Dom eine grosse Anzahl von prachtvollen Haute-lisses, die dazu dienten, an Festtagen die Gitter um den innern Chor herum zu behängen, und die auch dazu verwandt wurden, unter dem Triforium die innern Flächen des Chores an Festtagen auszuschmücken. An vielen Stellen des Chores haben sich heute noch die eisernen Oesen erhalten, an welchen diese Tapisserien befestigt wurden. Die Teppiche, die heute noch der kölner Dom in ziemlicher Anzahl besitzt, rühren aus dem XVIII. Jahrhundert als Geschenk des Cardinals von Fürstenberg her. Auch im mainzer Dom werden heute noch mehrere Hautelisses aufbewahrt, worunter sich besonders ein merkwürdiges, äusserst gut erhaltenes Teppichwerk befindet, welches die h. Familie, die *cognati Domini*, in vielen Figuren darstellt, eine Gruppe, die im Mittelalter auch die h. Sippe genannt wurde.

Wie in der letzten General-Versammlung des historischen Vereins des Niederrheins von kundiger Seite berichtet wurde, besass die ehemalige Stiftskirche von Maria in Capitolio zu Köln bis zum vorigen Jahrhundert eine Reihe von Teppichwerken, welche im Zusammenhange darstellten das Leben und die Thaten des h. Gregorius, des Gründers der Abtei und Stadt Burtscheid. Derselbe, ein griechischer Kaisersohn, war ein Verwandter der Kaiserin Theophania, der Gemahlin des zweiten und Mutter des dritten Otto.

Auch in der Elisabethkirche zu Marburg befindet sich noch ein gesticktes Teppichwerk des XIV. Jahrhunderts. Dessgleichen besitzt die Kathedrale von St. Stephan in Wien eine grosse Anzahl von Hautelisses, die an Festtagen das Innere der Kathedrale ausschmücken, jedoch meistens aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert herrühren. — Bei dieser Aufzählung von Teppichwerken zur Ausschmückung des Innern der

1) Vgl. über die merkwürdigen Tapisserien von Angers die Gelegenheitsschrift: „*Les tapisseries du sacre d'Angers; classées et décrites selon l'ordre chronologique par l'Historiographe de la cathédrale et du diocèse d'Angers.*" Angers, 1858.

Kirchen an Festtagen sei hier noch auf die grosse Zahl von flandrischen kostbaren Teppichwerken hingewiesen, welche heute noch in dem *gazophylacium* hinter St. Peter in Rom und in verschiedenen Sälen des Vaticans aufbewahrt werden. Eine grosse Anzahl dieser Tapisserien, welche meist dem XV. und XVI. Jahrhundert angehören und die sich heute noch in einem ausgezeichnet guten Zustande befinden, erblickt man in langen Reihen unter den Colonnaden von St. Peter bei Gelegenheit der Frohnleichnams-Procession aufgehängt [1]).

Welche Höhe der Entwicklung in technischer Beziehung und welcher Figuren- und Farbenreichthum in den grossartigen Tapisserien enthalten ist, wie sie nach den Raphael'schen Cartons im XVI. Jahrhunderte zu Arras angefertigt wurden, ersieht man an den prachtvollen Teppichwerken, welche heute in einer besonderen Galerie des Vaticans den Besuchern Roms zu jeder Zeit zugänglich sind. Dieselben stellen die Hauptmomente aus dem Leben und dem Leiden der allerseligsten Jungfrau dar.

Die Banner und Fahnen

(labara et vexilla).

Die Kirchenfahnen, wie sie heute bei feierlichen Processionen Anwendung finden, wurden erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters allgemeiner kirchlich in Gebrauch genommen, und entwickelten sich erst in den drei letzten Jahrhunderten zu einer so grossen stofflichen Ausdehnung, wie wir sie heute zu sehen gewohnt sind.

Die Fahnen waren ursprünglich nichts anderes, als blosse kriegerische Feldzeichen. Die *vexilla* [2]) der Römer bestanden bekanntlich aus einer hohen Lanze mit breitem, zugespitztem Ausläufer, an welcher oben ein kleines viereckiges Stück Tuch vermittels eines Querstabes hängend befestigt wår; auf diesem letzteren waren dann meistens in Malerei oder Stickerei die bekannten Anfangsbuchstaben in Majuskeln: *SPQR (Senatus Populus Que Romanus)* zu ersehen. Die erste Anregung zur Einführung der Fahne in die christliche Kirche gab aller Wahrscheinlichkeit nach das *labarum* Kaisers Constantin des Grossen, welches er auf göttlichen Befehl anfertigen und seinem Heere glorreich gegen den Nebenbuhler Maxentius vorantragen liess [1]). Dasselbe bestand aus einem langen vergoldeten Speer mit aufgesetztem goldenem Kranz, in welchem sich das bekannte griechische Monogramm des Namens Christus befand; an die Querstange war ein reichgewirktes seidenes Purpurtuch angeheftet, in dessen Rande man die Brustbilder des Kaisers und seiner Familie erblickte. Seit dieser Zeit wurden die Reichspaniere, namentlich der griechischen Kaiser, stets in dieser Weise hergestellt; nur wurde es Sitte, statt der Lanzenspitze ein Kreuz anzubringen, und dafür das Monogramm des heiligen Namens nebst anderen christlichen Symbolen auf das Fahnentuch zu setzen.

Diese letztere Einrichtung mag auch wohl der Fahne ein Recht gegeben haben, bei kirchlichen Feierlichkeiten eine hervorragende Stelle einzunehmen. Dieses *labarum*, welches immer an erhabener Stelle prangte, war den Christen ein stetes Mahnzeichen, dass sie sich fortwährend noch im Lager der streitenden Kirche befänden, und dass ihr ganzer Lebenslauf nur ein unausgesetzter Kampf sein müsse. Darum sehen wir in den ersten kirchlichen Fahnen auch stets das Kreuz, das Siegeszeichen des Erlösers und der Kampfesherold der Christen, als Hauptsache auftreten [2]). Der stoffliche Theil dagegen blieb, wie auch bei den römischen Kriegsfähnchen, mehrere Jahrhunderte hindurch vollständig Nebensache und war blosses Ornament, ja, häufig wurde er sogar ganz bei Seite gelassen, so dass statt der Fahne nur mehr eine Kreuzes-Standarte blieb; eine Menge von Stellen aus alten Autoren zeigen ganz offenbar, dass in jener Zeit *vexillum* und *crux* sehr oft dasselbe bezeichneten. Die geringe Ausdehnung des stofflichen Theiles oder des eigentlichen *vexillum* dauerte ungefähr bis auf die Tage der Karolinger. Als sich nämlich um diese Zeit die ersten Anfänge einer selbständigen kirchlichen Stickerei auch im Abendlande entwickelten, suchte man durch diese höchst willkommene Kunst die vielen stofflichen Utensilien der Kirche mit Vorliebe auszustatten. So vergrösserte man allmählich auch das Fahnentuch, um auf seiner Fläche Darstellungen des Herrn oder seiner Heiligen in Stickerei anzubringen. Auch im Norden pflegte man bereits die Kriegsbanner mit symbolischen Darstellungen auszuzeichnen. Als nämlich Hengist und Horsa im Jahre 445 nach Britannien übersetzten, trug man denselben ein Banner voran, welches mit einem weissen Pferde, dem heraldischen Zeichen der Angelsachsen,

1) H. Barbier de Montault, Canonicus von Anagni, hat diese kostbaren Teppichwerke von St. Peter in dem XV. Bande der *Annales archéologiques par H. Didron* ausführlich besprochen.

2) Den Lexicologen zufolge ist *vexillum* als Deminutiv von *velum* zu betrachten, welches letztere eigentlich für *veclum* steht; ähnlich wie *maxilla* von *mala*.

1) *Eusebii Vita Constantini, lib. 2, c. 8.*

2) *Crux enim est vexillum Christi et signum toiumphi sui,* sagt Durandus, Ration. I, 6, 26.

geschmückt war[1]). Ferner wird aus den Zeiten des dänischen Königs Alfred ein ausgezeichnetes Banner erwähnt, *reafan* genannt, welches einen grossen Raben in Stickerei zeigte und von drei dänischen Schwestern ausgeführt worden war[2]).

In den Zeiten des IX. und X. Jahrhunderts scheint sich durch eine andere Einrichtung des stofflichen Theiles der Fahne ein durchgreifender äusserer Unterschied zwischen den Kriegsbannern der Herzöge und Grafen und den mit Heiligenfiguren bestickten kirchlichen Fahnen allmählich festgesetzt zu haben. Jene nämlich wurden in der Weise eingerichtet, dass das Fahnentuch nicht mehr an seiner obern Seite an einer Stange befestigt und quer über den Tragstab gelegt wurde, sondern dasselbe wurde mit einer Längenseite unmittelbar an den Schaft befestigt, so dass es frei im Winde flatterte und leicht um den Stab aufgerollt werden konnte. Daher wurde das Tuch später nicht mehr quadratisch, sondern in der Regel bedeutend rechteckig zugeschnitten, so dass oft die Länge die Breite um das Doppelte übertraf. Die Kirche dagegen behielt die ursprüngliche, wenn auch vergrösserte Form des römischen *labarum* bei, und verzierte dasselbe mit reichen Stickereien und goldenen Fransen. Dass man sich dieses Unterschiedes in der äusseren Gestaltung der Fahnen für kirchliche und weltliche Zwecke klar bewusst war, zeigt auch die spätere Vorschrift des römischen Rituale, welche sagt: *Praeferatur, ubi fuerit consuetudo, vexillum sacris imaginibus insignitum, non tamen factum militari seu triangulari forma.*

Es liegt klar zu Tage, dass nicht nur die Standarten der verschiedenen Heeres-Abtheilungen, sondern auch die kirchlichen Fahnen in ihrem stofflichen Theile und dessen Verzierung eine besondere Entwicklung durch die Kreuzzüge fanden. Denn nicht nur scharten sich hier die Heerhaufen der einzelnen Herzöge und Grafen um ihre Banner, sondern es wurden auch von Seiten der Geistlichkeit Kirchenfahnen vorauf getragen in den Streit gegen die Heiden und Ungläubigen. Wie klein und unentwickelt noch die meisten Kirchenfahnen im Beginne jener Epoche waren, dürfte sich aus jener bekannten Darstellung der Kreuzabnahme auf den Externsteinen entnehmen lassen, die dem Schlusse des XI. oder dem Anfang des XII. Jahrhunderts angehört[3]). Die Siegesfahne nämlich, welche Gott der Vater in der linken Hand hält, zeigt an einem Schafte, der oben mit einem griechischen Kreuze geschmückt ist, ein kleines länglich-viereckiges Stück Tuch, das auf der rechten Seite in drei Zipfel ausmündet.

(Fortsetzung folgt.)

1) *Bed. Hist. eccl. gent. Anglor., lib. III, cap. 11.*
2) *Asser., de Aelfredi Rebus gestis (ap. Guilm. Camden, Anglica, Normannica, etc. Francofurti MDCIII, in fol. pag. 10, lin 25).*
3) Vgl. die Externsteine von Dr. Giefers. Paderborn, 1867.

Ein Curiosum.

Es war zu erwarten, dass zunächst die Literaten und Feuilletonisten über die berliner Domprojecte Gericht halten würden[1]). Nicht minder versteht es sich von selbst, dass diese Herren auf dem Kunstgebiete vorzugsweise orientirt sind, zumal da Berlin, Dank der dortigen Akademie, eine so grosse Anzahl allerwärts als mustergültig anerkannter Baudenkmale — das Rathhaus an der Spitze — aufzuweisen hat, an welchen seine Literaten ihren Geschmack bilden können, und das Dankenberg'sche „Institut“ aus Lehm, Gyps und „Masse“ Alles dutzendweise producirt, was nur irgend dem „modernen Auge“ Befriedigung zu gewähren vermag. Die bisheran erschienenen Feuilletons-Besprechungen sind denn auch durchweg ganz im Geiste dieses Instituts ausgefallen. Den Vogel aber schiesst unbestreitbar ein Herr Alfred Woltmann herunter, welchen die National-Zeitung zu „gewinnen“ das Glück gehabt hat. Wie sehr derselbe auf der Höhe der Gegenwart thront, gibt schon die souveraine Miene zu erkennen, mit welcher er die zu seinen Füssen sitzende Gothik abfertigt. Sein, dem Einsender dieses so eben zu Gesicht gekommenes Elaborat lässt sich u. A. in folgender Art vernehmen: „Ein grosser Theil des Publicums empfängt durch keine andere Architektur grössere Anregung der Phantasie, als durch die Gothik, hält Gothisch für gleichbedeutend mit Kirchlich und Christlich, womöglich sogar mit Deutsch, denn auch das ist Parteisache, die alte Fabel vom deutschen Ursprung und Wesen der Gothik zu wiederholen, und, wie klar auch in historischer Hinsicht das Gegentheil nachgewiesen, wie deutlich die Nichtigkeit dieses Märchens dargelegt ist, die Apostel jener Ansicht kommen doch immer wieder auf ihr erstes Wort zurück, mag noch so

1) Die Zusammensetzung der Jury, in welcher sich nur ein einziger sogenannter Gothiker befindet, berechtigt diejenigen Concurrenten zu den schönsten Hoffnungen, welche in der Antike, dem Byzantinischen, dem Neu-Italienischen, dem Rococo, oder in dem eigenen Gehirne die Elemente zu einem wahrhaft zeitgemässen und zugleich echt vaterländischen Stile gefunden zu haben glauben.

lange ihnen gegenüber Vernunft gesprochen haben." Schon die blosse Construction dieses Satzes thut, wie die des ganzen Machwerkes, zur Genüge dar, dass Herr Woltmann sich vom Geiste der Gothik nicht hat inficiren lassen; wo möglich noch evidenter aber ergibt sich dies aus dessen Inhalt. Ohne von demjenigen, was die Gothiker schreiben und sagen, Notiz zu nehmen, lässt er sich, wohl von irgend einem anderen Feuilletonisten, das Märchen aufbinden, dieselben leiteten die Gothik, „ihrem Ursprung und Wesen" nach, von irgend einem Volksstamme des vormaligen deutschen Bundesgebietes her. Oder sagt ihm vielleicht seine „Vernunft", dass die Franken und die Normannen in deren Gebieten nachgewiesener und bekannter Maassen zuerst die Gothik aufblühte, keine Germanen gewesen seien?

Ein Apostel der Gothik.



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Aachen. Seit dem Mittelalter bis in die Renaissance besassen einzelne Städte gleichsam Monopole auf Ausübung besonderer, ihnen eigenthümlich zustehender Kunstgewerke. So galt Limoges seit alter Zeit als gefeierter Sitz für Herstellung vielfarbiger Schmelz- und Emailwerke; Arras erfreute sich durch das ganze Abendland eines wohlverdienten Rufes für Anfertigung kostbarer figuraler Haute-lisses, gleich wie Tournay und Valenciennes für Herstellung von Teppichwerken, Spitzen und Guipures. Was ferner Genua auf dem Gebiete der Sammtfabrication leistete, das bot Mailand und Florenz für Herstellung von reich figurirtem Seidengewebe auf. Augsburg endlich galt als Hauptstapelplatz für Anfertigung von kostbaren getriebenen Gold- und Silber-Arbeiten, gleichwie Venedig für filigranirte und cordonirte Silberarbeiten einen guten Klang hatte.

Die Kunst-Industrie hat in neuester Zeit vielfach ihre alten Sitze geändert. Augsburg hat aufgehört, seinen Vorrang in Anfertigung von Meisterwerken in getriebener und ciselirter Arbeit zu behaupten, gleichwie auch in Dinant und Maestricht der Kunstguss in grösserem Umfange zur Seltenheit geworden ist.

Andere Städte sind mit ihrer erst in neuester Zeit aufgeblühten und entwickelten Kunst-Industrie an die Stelle der ehemaligen Monopolisten getreten, und suchen durch Fleiss und Regsamkeit den gewonnenen Ruf zu erweitern und die Concurrenz anderer Städte durch Tüchtigkeit und Gediegenheit der Leistungen zu überbieten.

So sind, um von Aachen zu sprechen, in letzten Jahren zwei Kunstzweige hier in ganz besonderer Weise heimisch geworden und haben sich zu einer früher nie geahnten Blüthe zu entwickeln begonnen: wir meinen die kirchliche Stickkunst und die Goldschmiedekunst. An anderer Stelle ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass die Wiederbelebung der höhern Stickkunst besonders für liturgische Zwecke vom Mutterhause der Schwestern vom armen Kinde Jesu in Aachen bereits vor Jahren ihren Anfang genommen und dass in letzten Zeiten in unserer Mitte Meisterwerke in Bilder- und Plattstich für eine grosse Zahl von Kirchen des In- und Auslandes angefertigt worden sind, die auch noch in späten Jahren den Ruf Aachens für Herstellung von Meisterwerken der Nadelmalerei dauernd begründen werden.

Gleichwie eine einzelne Kunsttechnik sich nicht vereinzelt entwickelt, ohne auch das Aufblühen verwandter Kunstzweige hervorzurufen; so ist neben der Stickerei in letzten Jahren in hiesiger Stadt ein reger Wetteifer auch auf dem Gebiete kirchlicher und profaner Kleinkunst entstanden, welcher, nach richtigen Principien geführt und geleitet, zu den schönsten Hoffnungen für die nächste Zukunft berechtigt.

Neben den verschiedenen Kunstgewerken für Herstellung von figuralen und ornamentalen Sculpturen in Holz und Stein hat sich hierorts besonders, Dank den wackeren Bestrebungen hiesiger Meister, die ehemals so hoch gefeierte *ars fabrilis* in den letzten Jahrzehenden der Art entwickelt, dass man die nicht zu kühne Behauptung aufstellen kann: die hiesigen Meister haben auf dem Gebiete des Goldschmiedegewerkes im Bereiche von gravirten, ciselirten, getriebenen und emaillirten Arbeiten jenen Ruf in Deutschland und in den Nachbarländern sich wieder erworben, den im Mittelalter für kirchlich metallische Kunstarbeiten schwäbische Städte, vor allen aber Augsburg, Nürnberg und Ulm mit Ehren in Anspruch nahmen.

Als mehrjähriger Berichterstatter für das, was auf dem Gebiete der Nadelmalerei, Sculptur und Goldschmiedekunst in hiesiger Stadt Meisterhaftes und Gediegenes angefertigt wird, haben wir es nicht versäumt, von Zeit zu Zeit auf die Leistungen des Mutterhauses der Schwestern vom armen Kinde Jesu, dessgleichen auf die Arbeiten der hiesigen Goldschmiede hinzuweisen. Der vorliegende Bericht hat den Zweck, auf die Schöpfungen eines Meisters aufmerksam zu machen, der in neuester Zeit ausschliesslich mit Ausführung von grösseren, kirchlichen Aufträgen beschäftigt war, und dem es gelungen ist, durch Ausbildung jüngerer Kräfte gleichsam eine Schule für Anfertigung von religiösen und profanen Werken der Goldschmiedekunst in hiesiger Stadt heranzubilden.

Ausser fünf grössern Monstranzen, ausgeführt in gothischem Stile, die Meister Vasters für verschiedene rheinische Kirchen im Laufe des Jahres 1868 anfertigte, sei hier auf eine besonders prachtvolle Monstranz hingewiesen, die in jüngsten Zeiten unter Leitung und nach den Angaben Sr. Exc. des General-Directors der königl. Museen, des Wirkl. Geh.-Rathes v. Olfers, für die Michaelikirche in vollendeter Technik hergestellt worden ist. Dieses, wie die lateinische, in Email abgefasste Inschrift es rühmt, von einem unbekannten Wohlthäter der kürzlich neu erbauten Michaelikirche in Berlin gewidmete Geschenk ist hinsichtlich seiner ornamentalen Einzelheiten äusserst reich in den Formen des entwickelten romanischen Stiles durchgeführt, obschon die Composition im Ganzen und Grossen sich an die sogenannten Sonnen-Monstranzen des XVII. Jahrhunderts anschliesst.

Da Vorbilder aus der romanischen Kunstepoche bei Herstellung von Monstranzen fast gänzlich fehlen, so hat der Künstler, sich an den gegebenen Entwurf streng anschliessend, es doch verstanden, in der Detail-Durchführung jene zierlichen Formen in der strengen Stilistik der Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts zu handhaben, wie sie in reichster Entwicklung an dem Reliquienschrein Karl's des Grossen und an

dem kostbaren Muttergottesschrein im hiesigen Münster vorkommen.

Diese neueste Leistung des eben gedachten Künstlers hat, wie wir hören, auch in Berlin bei Gelegenheit einer Ausstellung, besonders hinsichtlich ihrer trefflichen technischen Ausführung den Beifall competenter Kenner gefunden.

Aus der Werkstätte desselben Meisters sind ferner jene romanischen Altarleuchter hervorgegangen, die jüngst im Allerhöchsten Auftrage Ihrer Maj. der Königin Augusta für die Capelle der Wartburg in Bestellung gegeben worden sind. Diese Leuchter, vollendete Meisterwerke der Ciselirung und des Gusses, haben eine ungefähre Höhe von 22 Zoll und sind streng den schönsten Original-Leuchtern nachgebildet, wie sie in reicher Auswahl auf der letzten internationalen Ausstellung zu Mecheln ersichtlich waren. Obschon im XII. Jahrhundert vor allen anderen liturgischen Geräthen sich besonders die Altarleuchter zu hoher Vollendung der Formen entwickelt haben, so muss doch hinsichtlich der von Reinhold Vasters vollendeten Lichtträger hervorgehoben werden, dass dieselben, sowohl hinsichtlich ihrer sehr gelungenen Composition, als auch rücksichtlich der gefälligen Dimension und der vollendeten technischen Ausführung mit den mustergültigsten Cereostaten des Mittelalters kühn in Vergleich gesetzt werden können.

In demselben Stile und in den verwandten Formen aus dem Schlusse des XII. Jahrhunderts, unwiderleglich der Blüthezeit kirchlicher Goldschmiedekunst, ist auch jenes prachtvolle Pacificale in diesen Tagen von Goldschmied Vasters ausgeführt worden, das von den Bischöfen von Ermeland und Culm, so wie von den Mitgliedern der Domcapitel dieser beiden Diöcesen dem hochverdienten Ober-Präsidenten Eichmann, bei seinem kürzlich erfolgten Austritt aus seinem Amte, als Ehrengeschenk überreicht worden ist. Dieses vortreffliche, in delicatester Technik ausgeführte Vorsatzkreuz hat, aus vergoldetem Silber bestehend, eine Höhe von 12 Zoll rhein., und ist von der geübten Hand des Architekten Hugo Schneider im Hinblick auf die schönsten Pacificalien des XII. Jahrhunderts entworfen worden. Dasselbe ruht auf viertheiligem Fuss, dessen Flächen mit dem trefflich durchgeführten, conventionellen Pflanzenwerk des spätromanischen Stiles belebt sind. Dieser viertheilige Fuss, der auf kleinen Ständern, in Form von phantastischen Thiergestalten ruht, wird durch einen viertheiligen Knauf bekrönt, der, mit gefassten Edelsteinen verziert, auf seinem oberen Theile ein romanisches Pflanzenwerk hervortreten lässt, aus welchem sich der untere Balken des lateinischen Kreuzes erhebt. Die Figur des Gekreuzigten steht nach alttraditioneller Weise gleichsam in segnender Stellung auf einem Suppedaneum. Die Körpertheile des Gekreuzigten sind in gegossenem und meisterhaft ciselirtem Silber gearbeitet, wohingegen das trefflich stilisirte Schürztuch, so wie die Haare vergoldet sind. Die vier Ecken der Kreuzbalken sind durch eine reiches *à jour* durchbrochenes Ornament in zierlichen romanischen Formen zu einem breiten Nimbus entwickelt. Auch die drei oberen Kreuzbalken münden in Weise älterer Pacificalkreuze in Relief gearbeitetes Pflanzenwerk aus, wodurch dem Pacificale eine reiche ideale Auffassung und Durchführung gegeben wird.

Rechnet man zu den vielen ciselirten, eingravirten und freigeschnittenen Ornamenten die passend angebrachten Edelsteine ohne Schleifung, ferner die stilstrenge und doch anatomisch richtig durchgeführte Figur des Gekreuzigten: so muss man eingestehen, dass das eben gedachte Pacificale jenen Meisterwerken der Goldschmiedekunst beigezählt werden kann, wie sie in dieser Vollendung der Technik nur in den Kirchenschätzen zu Aachen, Essen und Hildesheim angetroffen werden.

In Weise älterer Widmungs-Inschriften hat der oft gedachte Meister auf der hinteren Seite des Kreuzes in spätromanischen Majuskeln die Dedication so eingravirt, dass sie, in fortlaufenden Reihen unter einander geordnet, die ganze Fläche der Rückseite ausfüllt.

Die Inschrift lautet wie folgt:

Viro illustrissimo
praef. prov. prussiae
Francisco Augusto Eichmann
iustitiae amore et pietatis in deum
augendae studio insigni
de pace inter ecclesiam remque publicam
optime merito
grati animi profitendi caussa
dedicaverunt
episcopi et capitula dioec. Warmien. et Culmen.
A. D. MDCCCLXVIII.

Es würde die Gränzen dieser kurzgefassten Mittheilung überschreiten, wenn wir in langer Reihe jene mustergültig ausgeführten Kirchengefässe der verschiedensten Art aufzählen wollten, die in diesem Jahre für in- und ausländische Bestellgeber aus der Werkstätte von Reinhold Vasters hervorgingen; es sei gestattet, nur noch in wenigen Worten auf einen Festtagskelch hinzuweisen, der nach einer gelungenen Composition des k. k. Ober-Baurathes Prof. Friedr. Schmidt, hier meisterhaft angefertigt worden ist. Auf dem Fusse dieses Kelches, der sich als sechsblättrige Rose gestaltet, befinden sich die Halbbilder der vier Evangelisten nebst dem Brustbilde der allerseligsten Jungfrau und die Darstellung der Trinität. Die übrigen Flächen des Fusses sind mit symbolischem Laubwerk in vielfarbigem Schmelz aufs reichste ausgestattet. Dasselbe *émail translucide* findet sich auch an dem Ständer des Kelches angebracht, wohingegen der Knauf und der Untertheil der Kuppe mit freigetriebenen und ciselirten Ornamenten angenehm belebt sind.

Dieser Prachtkelch wurde von der katholischen Gemeinde in Elbing in Auftrag gegeben und kürzlich dem dortigen Pfarrer bei Gelegenheit seines 25jährigen Jubiläums als Votivgeschenk übergeben.

Dr. Fr. Bock.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 7. — Köln, 1. April 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

V. Der heilige Sebastianus.

Legende.

Die Geschichte des h. Sebastian ist sehr schön und alt, und hat auch das Verdienst, in den hauptsächlichsten Begebenheiten besser bestätigt und mit unglaublichen und erdichteten Dingen weniger vermischt zu sein, als die meisten der alten Legenden.

Er war zu Narbonne in Gallien gebürtig und der Sohn vornehmer Eltern, welche im Reiche hohe Stellen bekleidet hatten. Er selbst war schon im frühen Lebensalter zum Oberbefehlshaber einer Compagnie der Leibwache des Kaisers Diocletian befördert worden, so dass er stets in der Nähe des Kaisers war und sich dessen besonderer Gunst erfreute. Zu dieser Zeit bekannte er sich heimlich zum Christenthum, aber sein Glaube vermehrte seine Treue gegen seine Vorgesetzten nur noch mehr und machte, dass er seinen Pflichten nur noch getreulicher nachkam, und dass er milder und barmherziger wurde, während die Gunst, deren er sich von Seiten seines Fürsten erfreute, und seine Beliebtheit bei den Truppen ihn in den Stand setzte, diejenigen, welche um Christi willen verfolgt wurden, zu beschützen und viele zur Wahrheit zu bekehren. Er that solches zwar nur in der Verborgenheit, aber sein Eifer flösste seinen Freunden doch gerechte Besorgniss ein; sie ermahnten ihn daher zu grösserer Vorsicht und baten ihn, der obschwebenden Gefahr eingedenk zu sein; er aber erwiderte ihnen: „Soll und darf der Krieger vor einer Gefahr sich scheuen? setzt er sein Leben für den Kaiser aus, warum sollte er es für Gott nicht thun?"

Unter seinen Freunden befanden sich zwei junge Männer von vornehmer Herkunft, welche, wie er selbst, Soldaten waren; sie hiessen Marcus und Marcellinus. Nachdem sie überführt worden, dass sie Christen waren, wurden sie zur Folter verurtheilt, welche sie mit unerschütterlicher Standhaftigkeit aushielten, und wurden hierauf zum Tode geführt; aber ihre bejahrten Eltern warfen sich ihnen in den Weg, und ihre Gattinnen und Kinder sammelten sich um sie, indem sie dieselben unter Thränen und Bitten anflehten, zu widerrufen und sich zu retten, und wenn es auch nur um derjenigen willen wäre, welche sie liebten und sie nicht überleben könnten. Die zwei jungen Helden, welche die Torturen ohne Beben erlitten, fingen an, zu erkalten und zu zittern; aber in diesem entscheidenden Momente stürzte der h. Sebastian, ohne Rücksicht auf seine eigene Rettung, hervor und ermunterte sie durch seine Ermahnungen, lieber zu sterben als ihren Erlöser zu verläugnen. Und die Macht seiner Beredsamkeit war so gross, dass seine Freunde nicht nur in ihrem Glauben gestärkt und befestigt, sondern auch alle Anwesenden bekehrt wurden. Die Familie der Verurtheilten, die Wachen und der Richter selbst gaben der unwiderstehlichen Gewalt seiner Beweisgründe nach und liessen sich taufen. Marcus und Marcellinus waren für dieses Mal gerettet; aber einige Jahre später wurden sie mit der ganzen christlichen Gemeinde angegeben und hingerichtet; sie starben mitsammen, indem sie mit lauter Stimme sangen: „Seht, Brüder, was es Grosses und Schönes ist, wenn Brüder in Freundschaft beisammen wohnen"; und die übrigen Bekehrten wurden zu gran-

samen Todesarten verurtheilt. Endlich kam die Reihe an den heiligen Sebastian. Aber zuvor schickte der Kaiser, der ihn liebte, nach ihm und machte ihm Vorstellungen, indem er zu ihm sagte: „Habe ich dich nicht stets mehr geehrt, als alle meine übrigen Officiere? Warum bist du meinen Anordnungen nicht nachgekommen und hast meine Götter beleidigt?“ worauf der h. Sebastian mit gleicher Sanftmuth und Seelenstärke erwiderte: „O, Cäsar, ich habe stets für dein Wohlergehen gebetet und dir stets treu gedient; aber was die Götter betrifft, deren Anbetung du von mir forderst, so muss ich dir erklären, dass sie Teufel oder höchstens Götzen von Holz und Stein sind“.

Da befahl Diocletian, dass Sebastian an einen Pfahl gebunden und mit Pfeilen erschossen, und übrigens an den Pfahl geschrieben und den Truppen verkündet werden sollte, dass er lediglich desshalb hingerichtet worden sei, weil er sich zum Christenthum bekannt habe. Und nachdem Sebastian mit vielen Pfeilen durchbohrt worden, liessen die Bogenschützen ihn für todt liegen. Aber mitten in der Nacht kam Irene, die Witwe eines seiner gemarterten Freunde, mit ihren Dienern, um den Leichnam fortzuschaffen und ehrenhaft begraben zu lassen; und da fand sich, dass keiner der Pfeile ihn tödlich verletzt habe und dass er noch athmete. So brachten sie ihn nach ihrem Hause und seine Wunden heilten wieder, und die fromme Witwe wartete ihn Tag und Nacht, bis er vollkommen wieder hergestellt war.

Als seine Freunde sich um ihn versammelten, riethen sie ihm, von Rom zu entfliehen, da sie wohl wussten, dass er, wenn er einmal entdeckt werden würde, keine Gnade mehr zu erwarten hätte. Aber der h. Sebastian verläugnete den Muth, der ihn früher beseelte, auch jetzt — in seinem zweiten Leben — nicht; er gehörte nicht zu den duldungsseligen Naturen, die dem Bewusstsein des erlittenen Unrechts keinen Ausdruck geben, sondern nur in der schweigenden Hingebung in die Willkür ein Verdienst und eine Tugend sehen: er gehörte zu den kräftigen und starken Seelen, die sich kühn gegen das Unrecht erheben, nicht weil es ihnen Leid und Weh verursacht, sondern — weil es eben Unrecht ist. Er fühlte, dass es nicht mehr an der Zeit sei, sich zu verstecken, sondern dass er vielmehr kühn und öffentlich für den Glauben, zu welchem er sich bekannte, einstehen müsste; und er ging nach dem Palaste und stellte sich vor das Thor und an die Stufen, auf denen der Kaiser, wie er wusste, herabkommen musste, wenn er sich auf das Capitolium begeben wollte; und er erhob seine Stimme und nahm sich derjenigen an, welche wegen des christlichen Glaubens leiden sollten, indem er dem Kaiser seine Unduldsamkeit und Grausamkeit vorwarf. Das wunderbare Erscheinen des Todtgeglaubten machte auf den Herrscher im ersten Augenblicke einen heftigen Eindruck, der sich jedoch bald wieder verlor; es bewährte sich in der That, was der Heiland im Gleichniss gesprochen: „Und wenn Jemand von den Todten zu ihnen käme, so glaubten sie ihm nicht“. Der Kaiser blickte ihn erstaunt an und sprach: „Bist du nicht Sebastian?“ Und er erwiderte: „Ja, ich bin Sebastian, den Gott aus deinen Händen befreit hat, auf dass ich für den Glauben Jesu Christi Zeugniss geben und mich auch um seine Diener annehmen könnte“. Da liess ihn Diocletian in seiner Wuth nach dem Circus abführen und befahl, dass man ihn mit Keulen todtschlagen sollte; und damit sein Leichnam seinen Freunden für immer verborgen bliebe, ward derselbe in die *Cloaca maxima* geworfen. Aber diese Vorsichts-Maassregel war vergeblich: denn eine christliche Frau, Namens Lucina, fand Mittel, den Leichnam des Heiligen zu erhalten und beerdigte ihn heimlich in den Katakomben zu den Füssen des hh. Petrus und Paulus.

Wahrscheinlich wurde der h. Sebastian wegen der Ideenverbindung der Pfeile mit seiner Geschichte seit den ältesten Zeiten des Christenthums als der Schutzpatron wider die Pest betrachtet, denn die Pfeile sind von jeher als das Sinnbild der Pest betrachtet worden. Apollo war die Gottheit, welche mit der Pest heimsuchte, und desshalb wurde er mit Gebeten und Opfern wider dieselbe angerufen; und der h. Sebastian ist der Nachfolger Apollo's in dieser Eigenschaft geworden; in dieser Eigenschaft sind ihm zahlreiche Kirchen geweiht worden, denn nach den legendenmässigen Traditionen gibt es kaum irgend eine Stadt in Europa, welche nicht durch die Fürbitte des h. Sebastian von der Pest befreit worden wäre.

Die Kirche des h. Sebastian, die zu Rom über jenem Theile der Katakomben erbaut ist, welcher der Friedhof des h. Callixtus heisst, ist eine der „sieben Basiliken Roms“ und steht ungefähr eine Stunde von der Stadt entfernt, auf der *Via Appia*, ausserhalb des St. Sebastianthores. Alle Spuren der alten Kirche sind verschwunden, da sie im Jahre 1611 umgebaut worden ist. Unter dem Hochaltar befindet sich die liegende Statue des Heiligen. Die fast kolossale Gestalt liegt als todt da, indem das Haupt auf seinem Helme und auf seiner Rüstung ruht. Dieselbe ist offenbar nach der Natur modellirt, und gehört vielleicht zu den schönsten Schöpfungen Bernini's; die Ausführung wurde einem seiner Schüler anvertraut.

Kunst.

I. Andachtsbilder.

a. Aeltere Andachtsbilder.

Die älteste, wenn auch nicht die schönste Darstellung des h. Sebastian, die zu Rom existirt, ist ein sehr altes Mosaikbild, welches in der Kirche S. Pietro-in-Vincoli aufbewahrt wird und im Jahre 683 n. Chr. ausgeführt worden sein soll. Nichts kann der neueren Vorstellung von dem Anblick und dem Charakter dieses Lieblingsheiligen unähnlicher sein, als diese. Dieselbe stellt ihn als einen geharteten Krieger in römischem Gewande, den Harnisch tragend und mit dem langen Gewande oder der Toga darüber dar; in seiner Hand trägt er etwas, das einer Martyrerkrone gleichsieht. Auf einer Marmortafel, auf einer Seite des Bildes, befindet sich die eine Inschrift in lateinischer Sprache, welche in deutscher Uebersetzung also lautet:

„Dem h. Sebastian, Martyrer, Vertreiber der Pest. Im Jahre des Heils 680 wurde die Stadt Rom durch eine schreckliche Pest verwüstet. Dieselbe dauerte volle drei Monate, nämlich im Juli, August und September. — Die Menge der Todten war so gross, dass Eltern und Kinder, Männer und Weiber, und Brüder und Schwestern auf derselben Bahre nach den Begräbnissplätzen hinausgetragen wurden, welche, nachdem sie überall mit Leichen erfüllt waren, kaum mehr ausreichten. Ueberdies wurde Roms Bevölkerung durch nächtliche Wunder beunruhigt; denn zwei Engel, ein guter und ein schlimmer, gingen durch die Stadt, von denen der letztere eine Ruthe in der Hand trug, und so oft er mit derselben an die Thüren schlug, so viele Menschen starben in jenen Häusern. Die Krankheit dauerte lang, bis einem heiligen Manne verkündet ward, dass das Unglück ein Ende nehmen würde, wenn in der Kirche des h. Petrus *ad Vincula* dem h. Martyrer Sebastianus ein Altar errichtet werden würde; und nachdem dieses sofort geschehen war, wurde der Krankheit, als wäre sie durch eine höhere Hand zurückgetrieben worden, befohlen, dass sie nachzulassen und aufzuhören habe".

Dieses war gerade hundert Jahre nach der berühmten Pest zur Zeit Gregor's des Grossen. Seit dieser Zeit, dem Ende des VII. Jahrhunderts, ist St. Sebastian als der allgemeine Schutzpatron wider die Pest angenommen worden.

b. Neuere Andachtsbilder.

Die neueren Andachtsbilder des h. Sebastian stellen ihn selten in einer anderen Eigenschaft als in der eines Martyrers dar; selbst wenn er als Schutzheiliger dargestellt wird, ist die leitende Idee noch dieselbe; denn die Pfeile, von denen er durchbohrt worden, sind auch ein Symbol der Pfeile der Pest, und sie sind nicht bloss das Attribut des Duldens und des Todes des Martyrers, sondern auch der Macht des Heiligen. Er ist eine Apollo ähnliche Gestalt, in der Blüthe der Jugend, ungekleidet, an einen Baum oder an eine Säule angebunden und von einem oder mehreren Pfeilen durchbohrt. Er blickt mit einem Ausdruck begeisterten Glaubens oder milder Ergebung gen Himmel empor, während ein Engel mit der Krone und Palme von oben herabsteigt. Abweichungen kommen bloss in der Stellung und in Einzelnheiten vor; zuweilen sieht man seine Rüstung zu seinen Füssen liegen; zuweilen ist er nicht von Pfeilen durchbohrt, sondern nur gebunden, und liegen die Pfeile am Fusse des Baumes. Auf den alten Gemälden ist der Hintergrund ein Hof oder eine Halle des kaiserlichen Palastes; in allen neueren Bildern ist der Hintergrund eine Landschaft, der Garten des Palatinischen Hügels, wo der Auftritt nach der Tradition Statt gefunden hat. Zuweilen sieht man auch Soldaten oder Bogenschützen in der Ferne. Wiewohl gewöhnlich jung, ist er gleichwohl nicht immer so. Albrecht Dürer und die Deutschen geben ihm einen respectablen Bart. Domenichino hat ihn ebenfalls als einen Mann von ungefähr dreissig Jahren dargestellt, indem er hierzu das alte Mosaikbild in San Pietro-in-Vincoli copirte.

Auf den Gemälden der auf dem Throne sitzenden Madonna ist der h. Sebastian oft auf der einen Seite stehend, von Pfeilen durchbohrt, die Hände hinter sich gebunden und gen Himmel blickend, dargestellt. Auf einem schönen Gemälde des Timoteo Vite in der Brera zu Mailand steht er zur Linken der Madonna, während der h. Johannes der Täufer zu deren Rechten steht. Auf einigen späteren Bildern sehen wir ihn knieend, und der h. Jungfrau die Pfeile, von denen er durchbohrt worden, überreichend, oder er ist in voller Rüstung und hält bloss den Pfeil in der Hand.

Gewöhnlich sind die ältesten Gemälde und Kupferstiche, welche dieses Sujet darstellen, wegen der steifen und fehlerhaften Zeichnung nicht angenehm; und in den neueren Schulen, als er ein Lieblingsmittel zur Darstellung zierlicher Formen und schöner anatomischer Muster wurde, wurde es eine nur zu bequeme Kunstentfaltung. Wir müssen uns daher nach den schönsten Sebastianen in diesen Kunstwerken umsehen, welche sich zwischen den zwei Extremen bewegen; und wir werden sie in den Gemälden Perugino's, Francia's, Luini's und der alten venetianischen Maler finden. Man kann kein reizenderes Beispiel dieser Behandlung anführen, als den

Francia in der englischen National-Galerie, noch ein vollkommneres Muster der *savoir-faire* Schule —, als den Guido in der Dulwich-Galerie. Der h. Sebastianus war bekanntlich Guido's Lieblingssujet; er hat deren wenigstens sieben gemalt. Ein anderes Beispiel dieses prunkhaften Stiles ist der Carlo Dolce im Corsini-Palast zu Florenz.

Die Entfaltung schöner Formen, von der Andacht gestattet und sogar geheiligt, ist auf christlichen Darstellungen so selten, dass wir uns weder über die Gier, mit welcher dieses Sujet ergriffen wurde, sobald die ersten Schwierigkeiten überwunden waren, noch über die Menge der Beispiele, welche wir in den späteren Schulen finden, besonders in der venetianischen und bolognesischen, nicht zu wundern brauchen. Es würde ganze Seiten einnehmen, wenn wir nur einige wenige derselben aufzählen wollten, und wir wollen uns daher nur auf die allerschönsten oder ganz eigenthümlich behandelten beschränken.

1) B. Luini. Eine schöne, an einen Baum gebundene Figur, aus dessen Aesten ein Engel auf den Heiligen herabschaut. Der Ausdruck des Kopfes ist nicht der des enthusiastischen Glaubens, sondern der milden und andächtigen Ergebung in den Willen Gottes[1]).

2) Beltraffio. An einen Baum gebunden, ist der Heilige verwundet, aber nicht durchbohrt. Er schaut abwärts, nicht, wie gewöhnlich, aufwärts; er hat ein langes, krauses Haar und einen reizenden Ausdruck der Herzensgüte und des Seelenadels.

3) Perugino. Der Heilige, in rother Kleidung, hält in der einen Hand die Palme, in der anderen drei Pfeile[2]). Auf einem anderen Bilde hat er nur eine gestickte Feldbinde um die Lenden; seine Hände sind ihm auf dem Rücken zusammengebunden; er ist von drei Pfeilen durchbohrt und blickt mit dem gewöhnlichen begeisterten Ausdruck gen Himmel empor; sein langes Haar wallt in Locken auf seine Schultern herab[3]). Auf einem weiteren Gemälde dieses Meisters kniet er vor der h. Jungfrau, ist von einem einzigen Pfeile durchbohrt und hat ein rothes Gewand an.

4) Matteo di Siena. Auf diesem Gemälde steht der Heilige auf einer Seite der Madonna, mit Wunden bedeckt, aber nicht von Pfeilen durchbohrt, und hält in einer Hand eine Palme und in der anderen eine Martyrerkrone. Der Kopf ausnehmend schön[4]).

1) Certosa zu Pavia.
2) Zu Perugia in S Pietro.
3) In der Galerie zu Florenz.
4) In der Akademie zu Siena.

5) A. Montegna. Der Heilige ist an eine Säule neben einem verfallenen Triumphbogen angebunden. Der verfallene Triumphbogen und die verfallenen Tempel, welche den h. Sebastian auf Gemälden manchmal umgeben, können die Vernichtung der heidnischen Mächte bedeuten; sonst und in den historischen Darstellungen sind sie ein Verstoss gegen die Zeitrechnung; der Palatinus stand noch in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit, als der h. Sebastian litt.

6) Giorgione. Der Heilige steht da an einen Orangenbaum gebunden, und sind ihm die Arme über dem Haupte zusammengebunden; die dunklen Augen blicken gen Himmel empor. Sein Helm und seine Rüstung liegen zu seinen Füssen. Er ist mit seinem grünen und goldgestickten Kriegsmantel bekleidet. Dieses Gemälde, mit dem blauen Himmel und dem dunkelgrünen Laubwerk ist eines der prachtvollsten dieser Art. Der Heilige ist auf demselben weder verwundet noch durchbohrt[1]).

7) Tizian. Der Heilige ist an einen Baum gebunden; das Haupt ist gesenkt, und das lange Haar fällt theilweise über sein Angesicht herab; sehr schön und rührend[2]). Es ist dieselbe Figur, welche auf dem berühmten Altarbilde erscheint, welches Alberolde für die Kirche des h. Nazarus und Celsus zu Brescia gemalt hat.

8) Razzi. Der Heilige ist an einen Baum gebunden, von drei Pfeilen durchbohrt, und mit einem vollkommen göttlichen Blicke gen Himmel emporblickend. Dieses Gemälde wurde früher als eine Fahne gebraucht und bei der Procession herumgetragen, wenn die Stadt von der Pest heimgesucht wurde, und ist ohne Zweifel eines der schönsten Bilder dieser Art[3]).

9) Liberale da Verona. Hier ist St. Sebastian ebenfalls an den Stamm eines Orangenbaumes gebunden und von mehreren Pfeilen durchbohrt[4]).

10) Baroccio. Der Heilige ist hier vollständig bekleidet und hält in jeder Hand zwei Pfeile, welche er der h. Jungfrau überreicht.

11) Hernando Yanez. Der Heilige ist stehend und mit einer Lilie neben ihm dargestellt; die Lilie ist beim h. Sebastian ungewöhnlich[5]).

12) Martin Schön. Auf einem schönen Kupferstiche ist der h. Sebastian an den Stamm eines Baumes aufgehängt und von sechs Pfeilen durchbohrt. Die Figur ist schlecht gezeichnet und sehr mager, aber der Aus-

1) Mailand, Brera.
2) In der Liechtenstein'schen Galerie zu Wien.
3) In der Akademie zu Florenz.
4) In der berliner Galerie.
5) Louvre, spanische Schule.

druck im Kopf, der gesenkt und todtkrank aussieht, ist rührend und schön. Der h. Sebastian wird nur selten als sterbend oder in Ohnmacht fallend dargestellt.

13) Deutsche und spanische Schulen. Einige alte Darstellungen des h. Sebastianus, aus den deutschen und spanischen Schulen, sind sehr merkwürdig. In der Sammlung des Königs Louis Philippe von Frankreich befand sich ein kleines Gemälde von Villegas, auf welchem der h. Sebastian das reiche Costume des XVI. Jahrhunderts — eine gestickte Weste, einen Hut und Federbusch — trägt; ein Pfeil steckt in seiner Brust, während er in der einen Hand einen Bogen, und in der anderen ein Crucifix hält. — Auf einer altdeutschen Zeichnung ist der h. Sebastian wie ein deutscher Ritter dargestellt, indem er eine Kappe, ein Wamms und einen gestickten Mantel trägt; die eine Hand am Schwerte, während die andere auf seinem Schilde ruht, der kleine Kreuze und Pfeilspitzen als Devise trägt; er ist von Pfeilen durchbohrt, deren einer durch seine Wange gedrungen ist; der Ausdruck ist der jugendliche, fast knabenhafte, das Gesicht aber sehr schön.

14) Er trägt eine volle schwarze Rüstung, worüber ein schwarzer Mantel geworfen ist. In der einen Hand hält er zwei Pfeile, in der anderen ein Kreuz[1]).

15) Auf einem Gemälde Raffaellino's del Garbo in der berliner Galerie, trägt der h. Sebastian eine blaue Weste, elegant in Gold gestickt, eine schwarze Hose und einen carmesinrothen Mantel.

Der h. Sebastian war auch ein vortrefflicher Gegenstand für die Sculptur.

1) Von Matteo Civitale gibt es eine Statue in weissem Marmor, nach welcher er an einen Baumstamm gebunden und von Pfeilen durchbohrt ist. Diese Statue ist, ungeachtet mehrerer Fehler in der Zeichnung, wegen der Schönheit der Haltung und des Ausdrucks bewundernungswürdig. Sie ist als die erste unbekleidete Statue einer erwachsenen männlichen Figur, welche seit dem Wiedererwachen der Kunst hervorgebracht wurde, anzusehen. Die Pfeile sind von Metall und vergoldet[2]).

2) Die Statue von Pugat, in der Carignanokirche zu Genua, ist ebenfalls berühmt. Sie ist kolossal und stellt den Heiligen durchbohrt und mit der Rüstung zu seinen Füssen dar; es herrscht in derselben viel Ausdruck, aber ein gänzlicher Mangel an Einfachheit.

3) Seine Statue in seiner Kirche zu Rom wurde bereits erwähnt.

1) Im *Hôtel de Cluny* zu Paris.

2) Sie wurde ungefähr im Jahre 1470 gemacht, und befindet sich im Dom zu Lucca.

4) In der Liebfrauenkirche zu Wiener-Neustadt sieht man an einem Pfeiler einen h. Sebastian, an den Baum gebunden, von drei Pfeilen durchbohrt, in schmerzhaft gebogener Stellung, ein sehr ausgezeichnetes Kunstwerk von hoher Vollendung. Der Kopf mit langen Locken ist höchst edel, von gemässigtem Ausdruck, die Zeichnung ist durchaus verstanden, fein und streng, die Detaildurchführung meisterhaft.

Der h. Sebastian ist überall volksthümlich, aber ganz besonders in jenen Ländern und Gegenden, welche der Pest häufiger ausgesetzt sind. Auf den älteren Darstellungen ist sein Pendant gewöhnlich entweder der h. Georg oder der h. Nicolaus; auf den neueren St. Rochus; sehr oft auch die heilkundigen Cosmas und Damian. Wo diese zusammen gruppirt oder um eine h. Jungfrau mit dem Kinde vorkommen, da ist das Gemälde gegen die Pest gewidmet worden.

Einige dieser Votivgemälde haben eine sehr rührende Bedeutung, wenn wir sie als Erinnerungszeichen an die schreckliche Pest betrachten, welche den Süden Europa's manchmal verheerte. Wir wollen ein oder zwei Beispiele anführen:

1) Die *Madonna di Misericordia* sieht man in der Mitte mit ihren ausgebreiteten Kleidern, unter denen sich die Stifter versammelt haben. Oben schaut der „ewige Vater“ *(Padre eterno)* vom Himmel herab. Zur Linken der h. Jungfrau steht der h. Sebastian, mit gebundenen Händen und am ganzen Körper voll Pfeile, und blickt mit einem fürbittenden Ausdrucke gen Himmel empor. Die Stifter des Gemäldes überreichen ihm eine Bittschrift, von der man glaubt, dass er sie der h. Jungfrau wiederhole, durch die sie dann an das höchste Wesen gelangt, auf dessen Befehl der h. Erzengel Michael als der Engel des Gerichtes, das Wort „*Fiat*“ ausspricht und das Schwert in die Scheide steckt[1]).

2) Das nachstehende Beispiel ist ebenfalls sehr ausdrucksvoll. Der h. Sebastian steht in einem reichen blauen und goldgestickten militärischen Costume, als Schutzpatron, da; sein weiter ausgebreiteter, und von Engeln gehaltener Rock nimmt seine Verehrer auf, und schützt sie gegen die Pestpfeile, welche, wie vom Himmel herab, in grossen Massen auf dessen Falten fallen.

(Fortsetzung folgt.)

1) Dieses interessante Votiv-Frescogemälde befindet sich in einer kleinen Capelle zu Perugia.

Die Sammlungen des Germanischen Museums.

Wegweiser für die Besuchenden.

Mit Abbildungen und Plänen. Nürnberg, im Verlag der literarisch-artistischen Anstalt des Germanischen Museums. 1868.

Mit Stolz, und gewiss mit gerechtem Stolz, blicken die Engländer auf eine ihrer neuesten Schöpfungen zum Zwecke der Wiederbelebung der Kunst im Sinne der grossen alten Meister, das Kensington-Museum zu London. Durch Privatmittel gegründet, hat diese Anstalt binnen kurzer Frist eine solche Bedeutung gewonnen, dass die Staats-Repräsentation einen jährlichen Zuschuss zur Weiterbildung derselben gewähren zu sollen glaubte, welcher im Jahre 1867 von 52,000 auf 55,000 Pfd. Sterl. erhöht ward. Die Reichen stellen dort ihre Kunstschätze aus, während die Kenner durch Vorträge und Preise deren Verwerthung für das Leben fördern.

Etwas Aehnliches besitzt Paris in seinem Hotel Cluny; nur wird hier der praktische Zweck weniger ins Auge gefasst und verfolgt, wie man ja überhaupt in Frankreich mehr danach zu fragen pflegt, was gerade Mode, als was echte Kunst ist.

Wie grossartig die vorgedachten Schöpfungen auch angelegt sind, so können wir Deutschen dieselben doch, Gottlob, ohne Neid betrachten; wenigstens dürfen wir die zuversichtliche Hoffnung hegen, dass wir bald in mehr als einer Beziehung vollkommen Ebenbürtiges aufzuweisen haben werden. Es gründet sich diese Hoffnung auf die den Gegenstand der vorliegenden Schrift bildende Anstalt, das Germanische Museum zu Nürnberg. Im Jahre 1852 auf den Antrag des Frhrn. v. Aufsess von der unter dem Vorsitze des nunmehrigen Königs von Sachsen zu Leipzig abgehaltenen Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsfreunde beschlossen, ward das Museum im Jahre 1853 zu Nürnberg gegründet, und zwar in den Räumen des ehemaligen Karthäuserklosters, welches, halb verlassen und dem Verfalle Preis gegeben, zugleich mit dem Museum ein neues Leben begann. Der ausdauernden Energie des Frhrn. v. Aufsess gelang es, zahllose Schwierigkeiten und Vorurtheile mancher Art zu beseitigen, welche dem Unternehmen sich entgegenstellten. Die von ihm allmählich angesammelten Alterthümer bildeten den Grundstock, welcher nach und nach durch werthvolle Erwerbungen vermehrt ward. Die bedeutungsvollste Erwerbung aber war die im Jahre 1857 Statt gehabte, die der Karthause selbst, indem erst dadurch der Anstalt ein fester, bleibender Wurzelboden zu Theil ward. Wie sich demnächst das Leben derselben entfaltet hat, ergeben die Mittheilungen in ihrem Organe, dem bereits 16 Jahrgänge zählenden „Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit" und dessen Anlagen, einer Zeitschrift, welche schon allein durch ihre gehaltvollen Erörterungen über alle Zweige der Alterthumskunde es in hohem Maasse verdient, dass alle wirklich Gebildeten derselben ihr Interesse zuwenden. Ueber den Bestand des Museums selbst und dessen innere Einrichtung gewährt die von dessen Vorstand, insbesondere den Herren Essenwein und von Eye verfasste, die nächste Veranlassung gegenwärtiger Anzeige bildende Publication befriedigendste Auskunft. Man hat sich darunter keineswegs einen Katalog im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu denken; vielmehr bildet die Schrift zugleich ein sehr anziehendes Handbuch unserer vaterländischen Alterthumskunde, welches um so werthvoller und lehrreicher ist, als die bedeutendsten der beschriebenen Gegenstände durch treffliche Holzschnitte in grosser Zahl dem Leser zur Anschauung gebracht werden. Ja, selbst für den Künstler und Kunsthandwerker wird sich diese Publication als ein überaus schätzbares Hülfsmittel erweisen, indem sie ihm Muster fast aus jedem Gebiete der Technik darbietet. Insbesondere geben wir uns auch noch der Hoffnung hin, dass dadurch der für alle Kunstübung so verderblichen Stil- und Geschmacksmengerei, welche leider in den meisten sogenannten Akademieen und Zeichnen-Schulen noch immer Vorschub findet, entgegengewirkt, die Nothwendigkeit principienmässiger Einheitlichkeit in grösserem Maasse zur Anerkennung gebracht wird. Schon ein nur flüchtiges Durchblättern des „Wegeweisers" lässt die Bedeutung und den Reiz seines Inhaltes in solcher Art hervortreten, dass wir, statt uns weiter über dieselben zu verbreiten, uns lediglich auf den Rath beschränken zu dürfen glauben, denselben sich einmal zur Ansicht kommen zu lassen, und ihm ein paar Stunden zu widmen. Gewiss werden nur sehr Wenige unbefriedigt bleiben, die Meisten vielmehr zugleich von dem lebhaften Wunsch erfasst werden, eine Wanderung nach dem altberühmten Nürnberg antreten zu können, um sich dort im Anblicke des vielen Schönen zu erfreuen, welches das Buch in Bild und Wort reflectirt. Vor Allem aber gilt es, dem sich aufringenden National-Unternehmen Hülfe zu leisten, in irgend einer Weise dazu mitzuwirken, dass dasselbe den Zwecken, welchen es dienen soll, in möglichst vollständiger Weise zu entsprechen vermag. Aber welche sind diese Zwecke, was muss namentlich als der Hauptzweck der Anstalt betrachtet und vor Allem gefördert werden? Ueber diese Frage hat sich in jüngster Zeit eine ziemlich tiefgehende Meinungsverschiedenheit ergeben. Unseres Erachtens hat der so verdienstvolle Begründer der Anstalt zu wenig

den alten Spruch beherzigt: *Mal étreint qui trop embrasse.*

Insbesondere hegen wir die Ueberzeugung, dass das in dieser Hinsicht von dem Prof. Haupt im Auftrage des norddeutschen Bundesrathes erstattete Gutachten im Wesentlichen das Rechte getroffen hat, dass nämlich das künstlerische und culturhistorische Interesse auf das Entschiedenste in den Vordergrund gestellt werden muss, und dem archivalischen nur so viel Kraft, Zeit und Geld zuzuwenden ist, als unbeschadet jenes Hauptzweckes Statt haben kann. Vielleicht wäre es sogar rathsam gewesen, gleich von vorn herein letzteren ausschliesslich ins Auge zu fassen, wie solches auch bei dem oben gedachten Kensington-Museum der Fall ist. Dem sei nun aber, wie ihm wolle, und mag auch hinsichtlich der zu ziehenden Gränzlinie die Controverse an sich mit schlechthin durchschlagenden Gründen nicht zu entscheiden sein, jedenfalls sprechen zur Zeit so gewichtige Zweckmässigkeits-Rücksichten für die von dem nunmehrigen ersten Vorsteher der Anstalt bereits öffentlich vertretene Ansicht, dass wir deren Genehmhaltung an maassgebender Stelle nicht bezweifeln können. Wollte man die dadurch bedingte Beisteuer des Norddeutschen Bundes, zum Betrage von 6000 Thlr., von der Hand weisen, so würde man sich einer Unklugheit schuldig machen, welche sicherlich noch viel schwerer ins Gewicht fallende Einbussen und Nachtheile im Gefolge hätte.

Es darf wohl vorausgesetzt werden, dass die Statuten der Anstalt elastisch genug sind, um solcher Modification, wie die in Frage stehende, Raum zu geben — wem das Mehr gestattet ist, der darf sich im Zweifel auch auf das Weniger beschränken — jedenfalls aber ist eine Stiftungs-Urkunde nichts Unabänderliches, und es wird gewiss die betreffende Behörde bereitwillig die Hand dazu bieten, um, so viel an ihr ist, die Zukunft des Germanischen Museums möglichst sicher zu stellen, dasselbe durch eine grössere Concentration seines Wirkens lebenskräftiger und fruchtbringender zu machen.

Dr. A. Reichensperger.

Anlässlich der Thür zu Zülpich.

(Nr. 3, S. 33 d. J.)

Da Schreiber dieses erlebt hat, dass eine an hervorragender Stelle ausgesprochene irrthümliche Behauptung sich bei der Restauration einer langen Reihe von Kirchen geltend gemacht hat und noch fortwährend geltend macht, weil die Unrichtigkeit der zum Grunde liegenden Beobachtung nicht **sofort** nachgewiesen wurde, so will derselbe jetzt gleich zur Frage stellen, ob es stilgerecht sei, wenn, wie an dem in der Ueberschrift angezeigten Orte ausgesprochen wird, der Thürbeschlag „durch schwarzen Lack auf hellfarbigem Grunde ausgezeichnet“ würde. Da Eisen so ausserordentlich leicht oxydirt, so ist wohl anzunehmen, dass die Alten es nicht versäumt haben werden, demselben dort, wo es künstlerisch behandelt war, einen gegen den Einfluss der Atmosphäre schützenden Ueberzug zu geben. Kleinere Gegenstände hat man verzinnt oder vergoldet, z. B. Beschläge an Schreinen, Kästen u. dgl., aber diese Methode war bei grösseren Gegenständen wie Thürbeschlägen, Gittern u. s. w. nicht anwendbar. Gegenwärtig wird Derartiges mit einem Ueberzuge von Pech versehen oder zunächst mit Mennig gestrichen und hernach mit „Bronze“ oder Schwarz überzogen. Ich habe aber, allerdings in einem sehr engen Kreise, gefunden, dass alles mittelalterliche Eisenwerk, wofern es nicht verzinnt oder vergoldet war und dem Einflusse der Feuchtigkeit oder „Renovirungen“ nicht ausgesetzt gewesen war, ausnahmslos mit Mennig roth gestrichen war. Man kann dagegen einwerfen, dass diese Färbung, die in der Periode der Renaissance bestimmt geübt worden ist, eben erst aus dieser Zeit herrühren könne, dass sie provinciel sein möge, und dass der Anstrich mit Oelfarbe überhaupt erst einer späteren Zeit angehöre. Ueber diese Bedenken wäre es sehr wünschenswerth, weitere Beobachtungen zu erlangen, deren ich in der mir zugänglichen Literatur keine gefunden habe. Das aber scheint mir nicht zu bezweifeln, dass, wenn die Thürbeschläge geschwärzt sein sollten, was aber keineswegs dem Effect der Arbeit so günstig sein würde, wie Mennig, man den Grund, das Holzwerk ganz oder doch theilweise mit leuchtenden Farben bemalt hat.

C.

Hochkreuz und Polykandela zu Frauwüllesheim.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Wenn wir zu unserem, in Nr. 5 d. Bl. gegebenen Bericht über die Kirche zu Frauwüllesheim noch einen Nachtrag liefern, so rechtfertigt sich dies durch den Umstand, dass das kleine Dörfchen ausser seiner schönen Pfarrkirche noch ein anderes Monument aus der Blüthezeit der Gothik besitzt, das in seiner Art vielleicht noch interessanter ist, als die Kirche selbst. Wir meinen das in der Beilage zu dieser Nummer veranschaulichte Wegekreuz.

Seit den ersten Zeiten des Mittelalters war die fromme Sitte unserer Vorfahren, an solchen Stellen, wo irgend eine glückliche Begebenheit sich zugetragen, wo man von einem schweren Unglück war betroffen worden, oder wo die schützende Hand Gottes den Menschen vor einem harten Schicksale bewahrt hatte, an Stellen, welche Zeuge eines frohen Wiedersehens oder eines harten Abschiedes gewesen, Denksäulen oder Wegekreuze zu errichten, allgemein verbreitet. Hatte Jemand ein Verbrechen begangen, so heischte ihn die damalige Sitte, und nicht selten ein schiedsrichterlicher Spruch, an der Stelle des Frevels ein Kreuz zum Zeichen der Sühne errichten zu lassen. Dem letzteren Gebrauch verdankt das Wegekreuz zu Frauwüllesheim seinen Ursprung. Die Tradition berichtet nämlich, so erzählte uns ein alter Mann an Ort und Stelle, da, wo das Kreuz sich erhebt, sei ein Unberechtigter von dem Eigenthümer des Gebietes, dem Grafen von Binsfeld, beim Jagdfrevel ertappt und im ersten Aufwallen des Zornes getödtet worden. Zur Sühne für diese übereilte That habe der reumüthige Graf das schöne Kreuz errichten lassen. Im Mittelalter gab es solcher in Holz, Stein, Eisen oder Bronze ausgeführten Monumente eine unübersehbare Zahl; denn während man die vorhandenen stehen liess, errichtete man fast täglich neue dazu. Vornehmlich in der Umgebung der damaligen Mittelpuncte des Verkehrs, der Bildung und Kunstübung, fanden sich die reichsten Beispiele der Art; aber heut zu Tage gehören diese Monumente zu den grössten Seltenheiten; denn diejenigen, welche die Stürme der Religionskriege überdauert haben, sind dem Hasse gegen alle Denkmale mittelalterlicher Frömmigkeit zu Ende des vorigen und im Anfange unseres Jahrhunderts zum Opfer gefallen. Und gerade die schönsten Kreuze in der Nähe der Städte waren am ehesten diesem Schicksale ausgesetzt, während in den von jenen Bilderstürmern vergessenen Gegenden nur spärlich einige rohe Nachahmungen der reichern Vorbilder sich erhalten haben [1]). Das ist es, was unserem Hochkreuze einen nicht zu unterschätzenden, archäologischen Werth verleiht, und weil dasselbe keineswegs in roher oder dürftiger Form erscheint, dürfte es auch das künstlerische Interesse für sich in Anspruch nehmen.

Das Hochkreuz erhebt sich, wie die meisten dieser Monumente, über mehrere als Untersatz dienende, hohe Stufen. Ueber diesen Stufen — es sind deren im vorliegenden Falle sechs — erhebt sich das den Schaft tragende Sockelstück, welches sich gleich über seiner Mitte an zwei Seiten, am oberen Ende aber rund herum, verjüngt. Der an seiner unteren Basis nur 12 Zoll breite, viereckige Schaft ist acht Fuss hoch, und besteht, gleichwie der Sockel, aus zwei Werkstücken. Das untere Werkstück ist an den vier Kanten abgefasst, eben so das obere, dessen Seiten aber ausserdem noch durch schmale Füllungen unterbrochen werden. Die Vasen und Füllungen reichen nicht ganz bis an die Enden der Werkstücke, und schliessen oben und unten rund ab. Zwischen beiden Stücken befindet sich ein Kranzgesimse mit schwacher Ausladung und unterschnittener Hohlkehle; das Kranzgesimse des oberen Werkstückes bildet, in der Form dem unteren gleich, den Sockel für das Kreuz, an dessen nach Westen schauender Vorderseite das Bild des Gekreuzigten angebracht ist; die hintere Seite wird durch blindes Maasswerk verziert. Der Stamm des Kreuzes setzt gleich oberhalb seiner Basis aus dem Viereck ins Achteck über, und ist, wie auch der Querbalken, flach canellirt mit scharfen Kanten. Die vier, zwischen dem Hauptstamm, und dem Querbalken entstehenden Dreiecke sind durch zierliches Maasswerk ausgefüllt, welches, aus den seitlichen Hohlkehlen herauswachsend, im Profil nicht ganz zwei Zoll stark gehalten ist. Der Hauptstamm und der Querbalken des Kreuzes sind an ihren Enden mit Kreuzblumen gekrönt, deren Blattwerk schräg auf dem verticalen Achsenschnitt des Kreuzes stehen. Der Crucifixus ist mit dem Kreuz zusammen aus einem Werkstück gehauen. Zu beiden Seiten links und rechts stehen Figuren der h. Jungfrau und des h. Johannes auf kleinen, mit Laub-Ornament verzierten Consölchen, die an das obere Stück des Schaftes mittels metallener Dollen befestigt sind. Die Consölchen werden in unserer Ansicht durch die beiden seitlichen Wappenschilder verdeckt. Das ganze Hochkreuz hätte bei seinem überaus schlanken Aufbau, zumal in seiner durch Nichts geschützten Stellung im freien Felde, unmöglich auf lange Zeit den Unbilden des Wetters und sonstigen Gefahren trotzen können, wenn es nicht durch eiserne Stützen aufrecht erhalten würde. Unter dem oberen Kranzgesimse des Schaftes nämlich legt sich ein starker, eiserner Gürtel um den Stein, der von vier eisernen Stäben, die von der breiteren Stufenbasis schräg hinauflaufen, getragen wird; von der Mitte dieser Stäbe aus laufen vier horizontale Querstangen diagonal in das untere Werkstück des Schaftes, so dass die einer Stütze bedürfenden Theile des Hochkreuzes vollständig in ihrer Stellung festgehalten werden; ein kreisrunder Lilienkranz von Schmiedeeisen läuft in der Höhe der gedachten Querstangen um das Stützwerk herum, und eignet sich bei besonderen Gelegenheiten zur Aufnahme von brennenden Lichtern. Vor den Fuss des oberen

1) Vergleiche darüber Viollet-le-Duc: *Dict. rais. de l'archit. tom IV. p. 433 f.*

Schaftstückes und zu beiden Seiten legen sich drei steinerne Wappenschilder, deren Eines noch die heraldischen Zeichen der Grafen von Binsfeld erkennen lässt. Die Schilder sind an einer in den Schaft eingelassenen Stange befestigt.

Augenblicklich befindet sich das Monument in einem gar traurigen Zustande: an der nach Norden gekehrten Seite ist das Maasswerk am Kreuze fast ganz verwittert und abgefallen; die oberste Kreuzblume, so wie die am nördlichen Ende des Querbalkens sind spurlos verschwunden, auch fehlt die Figur des h. Johannes, deren Console ehestens auch zu fallen droht. Da indess kein Theil fehlt, dessen Seitenstück nicht noch vorhanden wäre, so haben wir es uns nicht versagen können, das Fehlende in der Zeichnung zu ergänzen. Wenn an der Kirche zu Frauwüllesheim eines Tages die nothwendige Restauration vorgenommen werden sollte, dann wird man auch dieses, etwa der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörende, Denkmals nicht vergessen.

Bei Beschreibung der in der Pfarrkirche noch vorhandenen Polykandela können wir uns kurz fassen. Aus einem hölzernen Fusse, der von zwei über Kreuz gelegten Balken gebildet ist, steigt zwischen vier über Eck gestellten Blättern die 6 Fuss hohe Mittelstange empor. An der vorderen Seite, 2½ Fuss über dem Ständer, breitet sich eine 3½ Fuss lange eiserne Platte aus, die an ihren Enden, spitz zulaufend, drei eiserne Nägel für grössere und 18 Cylinderchen für kleinere Kerzen trägt. Um die Platte herum läuft ein nach oben zinnenartig, nach unten aber spitz ausgezacktes und vielfach durchbohrtes Band. Zu beiden Seiten gehen von dem unteren Ende der Mittelstange kräftige Stützen nach den Ausläufen der horizontalen Platte, von denen gleichfalls nach dem oberen Ende der Mittelstange starke Eisenstäbe hinlaufen. Von diesen Stäben springen je fünf Kerzenhalter, mit Tellerchen für das ablaufende Wachs versehen, seitwärts vor. Da, wo die Kerzenhalter von der tragenden Stange auslaufen, liegen auf derselben je ein Querstäbchen, mit Cylinderchen an ihren Endpuncten, zur Aufnahme kleinerer Lichter. Die Spitze der Mittelstange ist ebenfalls zum Tragen einer grösseren Kerze eingerichtet. Die zwischen dem Hauptgestänge und der horizontalen Platte sich bildenden vier Dreiecke hat der Meister durch Lilien ausgefüllt, die nach Art des in der Architektur gebräuchlichen Maasswerkes sich zu Drei- und Vierpässen gruppiren. Diese Lilien sind aus starkem Bandeisen gefertigt. Die Ausläufe des Hauptgestänges gestalten sich ebenfalls in Lilienform. So hat der Meister es verstanden, mit wenigen Mitteln eine zwar bescheidene, aber mustergültige Polykandela zu schaffen, die nur wieder polychromirt werden muss, um in ihrer ursprünglichen Schönheit sich wieder geltend machen zu können.

Aachen. Der Albertus-Magnus-Verein.

Die Banner und Fahnen
(labora et vexilla).

Von Dr. Franz Bock.

(Fortsetzung.)

Die stoffliche Entwicklung und Verzierung, welche die Fahnen um die Zeit des XI. und XII. Jahrhunderts in der griechischen Kirche erfuhren, zeigt sich wohl am besten an einem merkwürdigen griechischen *vexillum*, welches sich, wahrscheinlich als Unicum diesseit der Berge, heute noch in den Gewandkammern des Domes zu Halberstadt vorfindet. Dasselbe hat nur eine sehr mässige Ausdehnung und besteht aus einem schwarzen seidenen Fond, der leider heute sehr beschädigt ist; auf demselben sind mehrere figurale Darstellungen und zahlreiche griechische Inschriften in Goldfäden angebracht. Im XIV. Jahrhundert, wie es scheint, wurde diese griechische Fahne als Mittelstück auf ein anderes grösseres *vexillum* von grüner Farbe und mit goldenen Ornamenten durchwirkt, übertragen, auf welchem es sich auch heute noch befindet. Auf diesen Ueberrest einer griechischen Fahne glauben wir eine Stelle jener Schenkungs-Urkunde beziehen zu können, welche Bischof Conrad von Halberstadt seiner Kathedrale im Jahre 1208 ausstellte, als er nach der Einnahme von Byzanz mit vielen Schätzen in die Heimath zurückkehrte; dort heisst es nämlich: *Quatuor vexilla, duo maxima et duo minora, auro texta.*

Als im Jahre 1864 der Schrein der h. drei Könige im Dome zu Köln eröffnet wurde, fand sich unter einer Menge von Byssusstoffen, in denen ehemals die Körper der drei Schutzpatrone Kölns mumienartig eingewickelt gewesen waren, auch ein merkwürdiger Stoffrest vor, über dessen liturgische Bedeutung wir Anfangs im Unklaren waren. Nachdem wir jedoch das griechische *vexillum* im Domschatze zu Halberstadt abermals näher in Augenschein genommen hatten, stand es bei uns hinlänglich fest, dass auch jenes bestickte merkwürdige Stoffstück im kölner Dom als Ueberrest einer Fahne des X. Jahrhunderts zu betrachten sei. Dieses Tuch hat eine Länge von 15″ 3‴ bei einer Breite von 14″ 11‴. In der Mitte erblickt man die Figur des Heilandes, dessen Rechte segnend erhoben ist, während die Linke das Buch des Lebens hält; über ihm ragt aus einer Wolke

die zum Segnen ausgestreckte Hand des allmächtigen Vaters hervor. Zu beiden Seiten des Heilandes stehen die streitenden Erzengel Michael und Gabriel, ihre Hände zum Herrn ausstreckend, um anzudeuten, dass sie nur von ihm ihre Macht und Stärke empfangen. Unter der Darstellung von Sonne und Mond, welche allegorisch als Halbfiguren wiedergegeben sind, kommen zwei Heiligen in ihren priesterlichen Gewändern zur Darstellung, die sich in der bildlichen Wiedergabe fast schablonenartig gleichen. Den zur rechten Seite bezeichnet die Inschrift als Scs. Larius; der Name des anderen Heiligen ist kaum lesbar, und entziffern wir aus den noch erhaltenen Buchstaben Scs. Raso[1]). Zu den Füssen des Heilandes kniet in bittender Stellung und mit entblösstem Haupte ein Kriegsmann, den die Inschrift „*Ragenardus comes*“ nennt. Aller Wahrscheinlichkeit nach beziehen sich die Worte auf dem unteren Theile der Fahne „*Gerberga me fecit*“, ebenfalls in Grossbuchstaben gestickt, auf die Gemahlin des ebengedachten Grafen, welche diese Standarte für den Heeresbann ihres Gemahls anfertigte. Eben so wird auch der kriegerische Zweck des Fähnleins ganz klar in dem Vers des Psalmes angedeutet, welcher an den vier Seiten des Randes in gestickten Grossbuchstaben herumgeführt ist und der da lautet: *Benedictus dominus Deus meus, qui docet manus meas ad praelium et digitos meos ad bellum.* Es würde als eine Bereicherung der archäologischen Wissenschaft auf textilem Gebiete zu betrachten sein, wenn eine geübte Feder es unternähme, alle jene Fahnen, kirchlichen oder profanen Gebrauchs, zusammenzustellen und unter Beigabe von Abbildungen zu erläutern, welche vor dem XV. Jahrhundert ihre Entstehung fanden und sich, wenn auch nur in Ueberresten, bis auf unsere Tage erhalten haben. In Ermangelung einer solchen Arbeit, auf welche wir hier verweisen könnten, wird man mit einigen Angaben aus mittelalterlichen Schatzverzeichnissen einstweilen fürlieb nehmen müssen, obwohl dieselben leider nur allzu dürftig anzutreffen sind.

In einem kurz gedrängten Inventar von St. Georg zu Köln, welches, nach seinen Schriftzügen zu urtheilen, dem XI. Jahrhundert angehört, finden sich bereits vier *vexilla* erwähnt, welche Anzahl für jene Zeit als bedeutend erscheinen muss. Im Schatze des bamberger Domes befanden sich im Jahre 1128: *tria vexilla et quartum Sci. Sebastiani;* aus dieser Bezeichnungsweise dürfte sich entnehmen lassen, dass nur die vierte Fahne mit der Figur eines Heiligen bestickt war. Die Kathedrale von Salisbury besass, laut einem Inventar vom Jahre 1222: *Vexillum unum quod dicitur Leo; vexillum unum Draco dictus; vexilla alia XII.* Wahrscheinlich dienten die beiden erstgenannten Fahnen, welche mit einem Löwen und einem Drachen bestickt waren, ursprünglich nicht gottesdienstlichen Zwecken, sondern kriegerischen Unternehmungen. Die reichhaltigsten und interessantesten Angaben über die kirchlichen Fahnen gibt uns das Schatzverzeichniss der Katedrale von St. Veit zu Prag, welches im Jahre 1387 aufgestellt wurde; unter der „*Rubrica de vexillis*“ stehen daselbst verzeichnet: *Primo vexillum magnum, quod fecit beata Ludmila*[1]). — *Item duo vexilla de baldakino albo in glauco.* — *Item duo vexilla alba cum ruffa cruce.* — *Item duo vexilla cum imaginibus beatae Mariae virginis.* — *Item duo vexilla nigra cum glauca cruce*[2]). — *Item duo flavea lucidi coloris cum alba cruce intextis aviculis aureis.* — *Item duo vexilla byssina*[3]) *totaliter alba.* — *Item in parvo vexillo obscuro de atlas inserta est pecia de rubeo axamito hirsuto, in qua est pecia alba per modum crucis de vexillo sancti Georgii*[4]). — Berühmt waren im Mittelalter als kriegerische Abzeichen die Fahnen verschiedener hervorragender Heiligen, welche häufig sogar mit dem Bildnisse derselben verziert waren und welche, als kirchliche Banner vorgetragen, im Kampfe gegen die Ungläubigen eine heilige Begeisterung in den Herzen der Krieger entflammten. Eine historische Wichtigkeit erlangte in dieser Hinsicht die Standarte des h. Petrus, welche von den Päpsten jenem Fürsten zugeschickt wurde, der eine kriegerische Unternehmung im Dienste der Kirche auszuführen beabsichtigte[5]). Die kaiserliche Schriftstellerin Anna Comnena nennt sie wegen ihrer reichen Ausstattung *χρυσῆ τοῦ ἁγίου Πέτρου σημαία*, und der Papst Innocenz III. erzählt, dass dieselbe mit dem Kreuze und den Schlüsseln des h. Petrus geschmückt gewesen sei; jedoch brauchen wir wohl nicht zu be-

1) Da dieses interessante Fahnentuch offenbar vor der Uebertragung der Reliquien der Kölner h. Stadtpatrone von Mailand nach Köln angefertigt worden, welche Uebertragung erst unter Friedrich Barbarossa Statt fand, so verlohnte es sich wohl der Mühe, im mailändischen *Proprium Sanctorum* nachforschen zu lassen, ob die beiden gedachten Heiligen nicht seit den frühesten Zeiten in der mailändischen Kirche verehrt worden sind.

1) Die h. Ludmilla, die erste christliche Herzogin von Böhmen, erlitt am 15. Sept. 927 den Martertod in der Nähe von Prag.

2) Offenbar zwei Trauerfahnen mit silberweissem Kreuz, für Leichenbegängnisse und Trauergottesdienst.

3) Wahrscheinlich wird hier feine Leinwand verstanden.

4) Irren wir nicht, so haben wir dieses weisse leinene Kreuz von der Fahne des h. Georg, mit Perlen eingefasst, noch im Prager Domschatze unlängst vorgefunden.

5) Die Citate über die Fahne selbst und ihre Gebrauchsweise finden sich zusammengestellt bei Du Cange, Glossar., sub voc. *vexillum S. Petri.*

merken, dass diese Fahne im Laufe der Jahrhunderte mehrmals durch eine neue ersetzt wurde. Jedes Mal, bevor sie zur Anwendung kam, nahm der Papst eine feierliche Consecration derselben vor. Eine andere berühmte Fahne war die des h. Mauritius, welcher als Anführer der thebaischen Legion unter dem Kaiser Maximin den Martertod erlitt. Karl der Grosse soll sich dieser Standarte im spanischen Kriege gegen die Mauren mit dem besten Erfolge bedient haben; später sandte sie Hugo Capet nebst manchen andern Geschenken an Edelstan, König von England [1]).

Bei den eigenthümlichen politischen Verhältnissen Deutschlands im Mittelalter diente das Kriegsbanner und die Kirchenfahne gar häufig demselben Zwecke und beide gingen in ihrer Bedeutung oft in einander über. Da nämlich die Bischöfe und Aebte zugleich auch souveraine Herren über ein mehr oder weniger umfangreiches Ländergebiet waren, so übergaben sie, weil sie nicht füglich selbst in den Krieg zogen, einem benachbarten Grafen oder Herzoge die Schutzvogtei über ihre Besitzungen. (Schluss folgt.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Wesel. Zum Ausbau der Willibrordi-Kirche hier hat Se. Maj. der König von Preussen ein Geschenk von jährlich 3000 Thlr. unter der Bedingung bewilligt, dass die Ueberweisung der einzelnen Jahresraten davon abhängig bleibt, dass für jedes Jahr der Bauperiode ein gleich hoher Betrag von der evangelischen Gemeinde beschafft wird.

Die harmonikale Symbolik des Alterthums,
von Alb. Frhr. v. Thimus.

Erste Abtheilung. Die esoterische Zahlenlehre und Harmonik der Pythagoräer in ihren Beziehungen zu älteren griechischen und morgenländischen Quellen, insbesondere zur altsemitisch-hebräischen Ueberlieferung. 4°. Mit 16 Tafeln. Köln. M. DuMont-Schauberg. 1868. Preis 6 Thlr.

Der Versuch einer Darlegung der in die sonderbarsten Räthselsprüche eingehüllten theosophischen und naturphilosophischen Lehren, welche wir bei sehr vielen, wo nicht bei allen Culturvölkern des Alterthums vorfinden, bildet den Inhalt dieses Werkes, dessen erster Band bis jetzt vorliegt. Bei der Behandlung dieses so überaus schwierigen und wenig betretenen Gebietes scheint allerdings der Umstand eine wesentliche Erleichterung zu bieten, dass die in Rede stehenden räthselhaften Aussprüche durchgehends den exacten Wissenschaften, der Arithmetik und namentlich der Harmonik, angehören und nur in so fern sich zu theosophischen Lehrsätzen gestalten, als nach einer allen alten Geheimlehren gemeinsamen Annahme die Zahlengesetze der Harmonik in gleicher Weise auch für alle anderen Bewegungs-Erscheinungen, ja, für die ganze Weltordnung Gültigkeit beanspruchen; und wirklich konnte der Verfasser bei der so eingehenden Behandlung gerade der genannten zwei dem uralten Quadrivium, dem Vierwege der Weisheit angehörigen Disciplinen Seitens der griechischen Schriftsteller seine Betrachtungen vor Allem der Darlegung der griechischen an den Namen des Pythagoras geknüpften Weisheitslehre, wie sie uns in den überlieferten Resten einschlägiger Aussprüche bei den späteren Classikern entgegentritt, widmen. Auf einer so gewonnenen Grundlage mochte denn auch der Nachweis der Uebereinstimmung und des gemeinsamen Ursprungs der pythagoräischen und der älteren griechischen und orientalischen Geheimlehren eine so grosse Schwierigkeit nicht mehr bieten. Allein der Hinblick auf ähnliche Forschungen neuerer Gelehrten war doch wenig geeignet, zur Weiterforschung auf diesem Gebiete anzuregen. Die bezüglichen Resultate der Geschichtschreibung der Philosophie sind auch bei den eingehendsten Forschungen eines Ritter (Gesch. der pyth. Philosophie; vgl. S. 156 ff.), eines Brandis (Handbuch der Gesch. der griechisch-römischen Philosophie; vgl. Bd. I. S. 441 ff.), eines Gruppe (Ueber die Fragmente des Archytas und der älteren Pythagoräer; vgl. bes. S. 18) — erstaunlich unfruchtbarer Natur, und die Urtheile der Geschichtschreibung der Mathematik (vgl. Kästner's Gesch. der Mathematik und besonders Nesselmann's schätzbares Werk: Die Algebra der Griechen, Berlin, 1842) verhalten sich allen theosophischen Zahlentheoremen der Pythagoräer gegenüber völlig absprechend und verwerfend.

Zum Glück hat aber das unerschütterliche Festhalten des von der neuesten Naturlehre und von der musicalischen Praxis durchaus bestätigten obersten Grundsatzes der musicalischen Theorie, dass — offenbar vermöge eines unbewussten psychischen Vorganges — nur die aus den Primzahlen 2, 3 und 5 und ihren Multipeln gebildeten Rationen der Schwingungszahlen zweier Töne musicalisch brauchbare Intervalle liefern können, dem Verfasser die Ueberzeugung beibringen müssen, dass die Behandlung, welche die griechischen Schriftsteller der späteren Zeit der Arithmetik und namentlich der Harmonik haben angedeihen lassen, als eine mit jenem Gesetze durchaus nicht in Einklang zu bringende und aller musicalischen Wahrheit entbehrende, weder für die richtige Würdigung altpythagoräischer Apophthegmen, noch überhaupt für die musicalische Praxis eine richtige Grundlage habe bilden können. Während sich also zwar in Folge dessen der ganze technische Apparat, wie er auch von den neueren Bearbeitern der griechischen Musikgeschichte zum ausschliesslichen Gegenstande der Untersuchung gemacht worden ist, als wenig brauchbar für den Zweck des Verfassers ergab, fanden sich dagegen bei den mehrgenannten Schriftstellern Anhaltspuncte in Hülle und Fülle dafür, dass die Pythagoräer „auch in Bezug auf den technischen Gehalt ihrer Symbole".

---

1) Ingulfus, p. 878; Will. Malmesburiensis lib. II, de Gest. Angl. cap. 6.

die Methode des Verbergens und Verhüllens stets aufs strengste festgehalten haben.

Es ist daher ohne Zweifel auch in Bezug auf die Zahlenharmonik eine bloss für die der Einweihung in die Mysterien für würdig Erachteten bestimmte, esoterische Geheimlehre, und eine auch den Nichteingeweihten mitgetheilte, unvollständige und mit Irrthümern durchwebte, exoterische Lehre zu unterscheiden, welche letztere dann freilich die ausserhalb des Bundes Stehenden in allen ihren Puncten entweder für baare Münze hinnehmen (Neupythagoräische Richtung), oder, da ihnen der Schlüssel zum wahren Verständniss der Sache fehlte, einfach über Bord warfen, um mit neuen Theorieen in die Welt zu rücken (Aristoxenische Richtung).

Die Erforschung dieser esoterischen Zahlenharmonik der Pythagoräer wird nun Hauptgegenstand der Untersuchung in dem uns vorliegenden ersten Bande des v. Thimus'schen Werkes. Die nothwendige Grundlage hiefür bildete die nur auf die natürliche Entwicklung der Zahlenverhältnisse zu basirende richtige Erklärung der von den Späteren oft arg missverstandenen pythagoräischen Aussprüche über das Wesen und die Eintheilung der Zahlen. Ein ganz wesentliches Hülfsmittel ergab sich dann in der immerwährenden Vergleichung mit ähnlichen orientalischen, namentlich aber mit hebräischen, chinesischen und ägyptischen Lehren, zu welchen in gewissem Sinne auch die überlieferten Räthselsprüche des Ephesiers Herakleitos des Dunkeln und manche Aussprüche des in die ägyptischen Mysterien eingeweihten Plato zu rechnen sind.

Mit einem grossen Aufwande von Gelehrsamkeit und Scharfsinn ist es dem Verfasser nun gelungen, Resultate auf diesem Gebiete zu erzielen, die seinem Werke, wir dürfen es kühn behaupten, einen epochemachenden Werth verleihen. Nur Weniges sei angeführt. Die Unterscheidung des Dur- und Mollgeschlechts wird auf den Unterschied der aus einem in der Tiefe liegenden ideellen Zeugertone als einer Einheit abzuleitenden arithmetischen Reihe ganzer Zahlen und der aus einem Zeugertone der Höhe als einer Einheit abzuleitenden harmonischen Reihe der entsprechenden Aliquotbruchzahlen (einer *πέρισσος*- und einer *ἄρτιος*-Reihe in der esoterischen Bedeutung dieser Ausdrücke) hergeleitet. Die alten pythagoräischen Tabellen des Abacus und des Lambdoma, deren Reconstruction ein Abschnitt des Werkes gewidmet ist, erweisen sich als tabellarische Zusammenstellung dieser Verhältnisse. Dem Durgeschlechte entspringen ganz naturgemäss die vier lydisch-ionischen Octavengattungen der *modi gregoriani VI, V, XI* und *XII*; dem Mollgeschlechte in gleicher Weise die vier phrygisch-äolischen Octavenreihen der *modi III, IV, X* und *IX*. Sämmtliche Dissonanz-Accorde finden ihre Erklärung in der durch Einschiebung einer geometrischen mittleren Proportionale zu bewerkstelligenden Kreuzung der arithmetischen und der harmonischen Zahlenreihe, aus welcher Kreuzung und Verschlingung denn auch weiterhin die vier geschlechtslosen dorisch-mixolydischen Octavengattungen der *toni I, II, VIII* und *VII* hervorgehen. Dass die Pythagoräer die Bedeutung der Fünfzahl für die Harmonik sehr wohl gekannt, also wirklich richtige Terzen und Sexten, und keine „pythagoräischen", in Theorie und Praxis gehabt haben, bedarf hiernach kaum der Erwähnung. Auch Glarean erscheint fortan nicht bloss rücksichtlich der Zwölfzahl seiner Tonarten, sondern auch sogar rücksichtlich seiner griechischen Benennung derselben, als vollkommen gerechtfertigt. Die letzten Zweifel an der Mehrstimmigkeit der griechischen Musik, die schon durch die Forschungen eines Westphal u. A. stark erschüttert waren, verschwinden vollständig. Auch das Mittelalter hat nach v. Thimus seine mehrstimmige Musik gehabt, und die verschrobenen Spielereien französischer und niederländischer Tonkünstler des XV. Jahrhunderts waren also nicht ein misslungener Anfang, sondern nur eine unglückliche Zwischenperiode in der Geschichte der mehrstimmigen Musik.

Wir müssen es uns versagen, die Nachweise des Verfassers hierorts ins Einzelne zu verfolgen, empfehlen aber den Fachmännern aufs wärmste die Lecture dieser von so grosser Belesenheit und so gewissenhafter Benutzung alles vorliegenden Materials geleiteten Auseinandersetzungen.

Auch hinsichtlich des theosophischen Gehaltes der Zahlentheoreme der Pythagoräer und überhaupt der antiken Geheimbünde erhalten wir die schätzenswerthesten Aufschlüsse. Schon beginnt die ägyptologische Wissenschaft den monotheistischen Charakter der altägyptischen Priesterlehren fast unbedingt anzuerkennen; aber durch den hier nachgewiesenen Zusammenhang dieser Lehren mit einer Harmonik, welche die unsrige an Klarheit und Wahrheit bei Weitem überragt, treten sie erst in ein helles Licht. Ein Gleiches lässt sich erwarten von der Erforschung der älteren hebräischen kabbalistischen Literatur, namentlich des Buches Jezirah, welches trotz einer Legion von Interpreten unseres Wissens nicht ein einziges Mal in harmonicalem Sinne erklärt worden ist, während Herr v. Thimus ausdrücklich das ganze Notensystem dieses merkwürdigen, wahrscheinlich im VI. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung entstandenen Büchleins in dem zweiten Bande seines Werkes zu liefern verspricht.

Dieser zweite Band soll ganz der Erforschung der älteren hebräischen kabbalistischen Weisheitslehre gewidmet sein, und sein Erscheinen binnen Jahresfrist erfolgen: im Interesse der Wissenschaft ist dringend zu wünschen, dass dem gelehrten Verfasser die Erfüllung dieser Zusage möglich wird.

A. Thürlings.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg, Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 8. — Köln, 15. April 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

V. Der heilige Sebastianus.

(Fortsetzung.)

Die Scenen aus dem Leben des h. Sebastian beschränken sich auf wenige Sujets, welche häufig behandelt worden sind.

Paul Veronese's Bild: „Der h. Sebastian ermahnt und ermuthigt den Marcus und Marcellianus, da sie zur Hinrichtung geführt werden", in der Kirche des Heiligen zu Venedig ist wohl das schönste, dramatischste und überhaupt das beste Gemälde dieses Meisters. Dasselbe übertrifft an hinreissender Gewalt, an Energie der Färbung und grossartiger Entwicklung der Composition nicht allein die übrigen Werke desselben Cyklus, sondern es ist unbedingt als der Gipfel dessen anzusehen, was Paolo in dramatisch-historischer Anordnung zu leisten vermochte. An Reichthum der Motive, sprechender Lebendigkeit des Ausdrucks, Klarheit und Mannigfaltigkeit der Gruppen wird es kaum von irgend einer historischen Darstellung der gesammten venetianischen Schule übertroffen.

Der Künstler hat den Moment gewählt, wo die verurtheilten Zwillingsbrüder Marcus und Marcellianus den Palast des Gerichtshofes verlassen. Mit einer poetischen Freiheit, die durch den erstaunlichsten Erfolg ihre Berechtigung nachweist, drängt er in diesen Augenblick alle späteren Versuche, auf die Verurtheilten einzuwirken, zusammen. Er weiss dadurch die dramatische Bedeutung seines Gegenstandes zu gipfeln, mit kühner Hand alle Fäden zu sammeln, und die entscheidende Katastrophe vor unseren Augen zu entfalten.

Die Scene spielt auf der Treppe des Palastes. Die Brüder werden in Fesseln herausgeführt. Sebastian selbst mit der Standarte in der Linken scheint zu ihrem Geleit beordert. Draussen hat aber die ganze Familie in banger Erwartung dem Ausgange gelauscht und wirft sich nun den Verurtheilten entgegen, um die Herzen durch die Stimme der natürlichen Gefühle zu rühren. Der greise Vater Tranquillinus, eine ehrfurchtgebietende Erscheinung, hat sich durch zwei Diener hinaufführen lassen und sich den Söhnen in den Weg gestellt, als wolle er ihnen zurufen: Nur über meine Leiche geht Euer Weg zum Tode! Zwei schöne Frauen, die Gemahlinnen der Verurtheilten, sind an den Stufen der Treppe niedergekniet. Die eine mit dem Kinde auf dem Arme, die andere mit einem neben ihr stehenden und sich sträubenden Knaben, den sie liebevoll umschlingt, mit einer Bewegung der Hand, als sage sie ihrem Gemahle: Wie magst Du diesem Unmündigen den Erzieher rauben? Beide flehen mit ausdrucksvollen Geberden ihre Gatten an, von ihrem Starrsinn abzustehen. Ein Töchterchen, das sich jenen in den Weg geworfen hat, unterstützt diese rührenden Bitten.

Noch leidenschaftlicher, noch eindringlicher bestürmt sie die alte ehrwürdige Mutter. Sie hat an der Schwelle des Palastes geharrt, und eilt nun die Stufen hinab, um mit ausgebreiteten Armen ihre geliebten Söhne zu beschwören, ihr die einzige Freude und Stütze ihres Alters nicht zu nehmen. Die Verurtheilten zeigen in ihren edlen Gesichtszügen den Kampf der Empfindungen; der eine blickt in schmerzlicher Bewegung die Mutter

an, der andere schaut voll Gram auf die Greisengestalt des Vaters. Schon will, besonders im schönen Kopfe dieses letzteren, ein weiches Schwanken sich bemerklich machen, da wendet Sebastian, der in blitzender Rüstung voraufschreitet, sich lebhaft gegen die Mutter und die Söhne, in feuriger Rede und Handbewegung zum Himmel weisend. Er führt die ewigen Mächte, die Idee des Christenthums, das göttliche Beispiel seines Stifters gegen die menschlich-irdischen Empfindungen in den Kampf und — wir sehen es schon — er wird siegen.

Was sonst noch an herrlicher Architektur, an schönen Gruppen, an Figuren von Menschen und Thieren hinzugefügt ist, gehört nur der reicheren Belebung und Ausschmückung des Ganzen an. So gross ist aber die dramatische Gewalt der Schilderung, so edel der vielfach abgestufte Ausdruck der Köpfe, so reich die Fülle von Schönheit, die den Künstler über die Hauptgestalten, namentlich die edlen Frauen mit ihren Kindern, ausgegossen hat, dass all die reiche Zugabe von Nebendingen die Wirkung keineswegs abzuschwächen vermag. Würdiger, grossartiger, bedeutsamer hat Paolo nie einen ähnlichen Gegenstand behandelt, und mit diesem einzigen Bilde hat er sich einen Ehrenplatz unter den Meistern historisch-dramatischer Schilderung errungen.

In seltsamem Gegensatze zu diesem Prachtbilde steht ein kleines altes Gemälde von Semitecole zu Padua (1367), auf welchem der h. Sebastian seine Freunde ermahnt, für den christlichen Glauben zu sterben — sehr steif und roh, aber die Köpfe voll edlen Ausdrucks.

Von der Scene, in welcher der h. Sebastian dem Kaiser entgegentritt und sich für die verfolgten Christen verwendet, gibt es kaum ein Bild, obschon die Malerei wohl schwerlich ein schöneres Sujet wünschen könnte.

Das Martyrerthum des h. Sebastian (so heisst nämlich vorzugsweise die Scene, in welcher mit Pfeilen auf ihn geschossen wird), sollte von denjenigen Andachtsbildern unterschieden werden, welche den Heiligen als Martyrer, aber nicht den Act des Martyriums selbst darstellen. Sein Martyrerthum als eine historische Scene ist ein oft und in jeder Mannigfaltigkeit der Behandlung, mit drei oder vier bis auf dreissig oder vierzig Figuren, vorkommendes Sujet. Wenn man annimmt, dass der Garten des palatinischen Hügels der Schauplatz war, dann ist er an einen Baum angebunden; ist es aber die Halle oder der Hof, dann ist er an eine Säule gebunden und die Inschrift: „*Sebastianus Christianus*“ ist zuweilen beigefügt.

Eine sehr schöne Vorstellung des Martertodes des h. Sebastianus befindet sich in den Katakomben zu Rom. Der Heilige ist mit den Händen an einen Baum gebunden. Sein Kopf ist nach links geneigt. Die Augen sind geschlossen. Seine Füsse haben eine Stütze, wie man sie oft unter den Füssen Christi am Kreuze findet. Dicht neben ihm liegt ein Bogenschütze mit zerbrochenem Bogen. Daneben steht ein anderer Schütze, der unter grosser Kraftanstrengung den Bogen spannt. Hinter diesem befinden sich noch drei Schützen, wovon zwei nach Sebastian zielen. Etwas rechts von letzterem hält ein Ritter auf prachtvoll gezäumtem Pferde, wahrscheinlich der Commandant des Executions-Commando's. (Vgl. Hack, a. a. O., S. 291.)

1) Der Schauplatz ist ein Garten auf dem palatinischen Hügel. Der h. Sebastian ist in der Höhe inmitten der Aeste eines Baumes angebunden. Acht Soldaten schiessen mit Kreuzbogen nach ihm. Oben öffnet sich der Himmel in aller Herrlichkeit, und zwei Engel halten über seinem Haupte die Krone des Martyrerthums. Bewunderungswürdig wegen der malerischen und dramatischen Behandlung[1]).

2) Pollajuollo. Das Meisterwerk des Malers. Der heil. Sebastian ist an den Stamm eines Baumes in der Höhe angebunden. Sechs Henker mit Kreuzbogen und andere Personen in angestrengter und schwieriger Stellung. St. Sebastian ist das Portrait Ludovico Capponi's[2]).

3) Pinturicchio. Der Heilige ist an eine gebrochene Säule gebunden, eine andere gebrochene Säule steht neben ihm. Sechs Henker mit Bogen und Pfeilen befinden sich da, und ein Mann mit einer Art Mitra commandirt die Henker. Im Hintergrunde sieht man das Coliseum[3]).

4) Einen Gegensatz zu dieser Darstellung bildet die van Dyck's, eines seiner schönsten Gemälde. Der heil. Sebastian ist an einen Baum gebunden, aber noch nicht durchbohrt; er scheint sich zu seinem traurigen Schicksale vorzubereiten; mit gen Himmel emporgehobenen Augen scheint er um Stärke zum Leiden zu beten. Die jugendliche unbekleidete Figur steht in vollem Lichte da, bewunderungswürdig wegen der fehlerlosen Zeichnung und des edlen Ausdrucks. Es befinden sich auf demselben mehrere Soldaten, und ein Centurio (Hauptmann), auf einem Schimmel reitend, scheint die Hinrichtung zu leiten[4]).

Hans Holbein der Jüngere. Dieser grosse deutsche Meister malte im Jahre 1515, erst zwanzig Jahre alt, im Auftrage der seiner Familie eng befreun-

1) In der florentiner Galerie; von einem unbekannten Meister.
2) Zu Florenz in der *Capella de' Pucci*.
3) Im Vatican.
4) In der münchener Galerie.

deten, kunstsinnigen und frommen Frau Veronica Welser das jetzt in der königl. Pinakothek zu München (Saal I, Nr. 17) befindliche unschätzbare und vielbewunderte Altarwerk für das Frauenchor der Katharinenklosterkirche zu Augsburg, und hat sich und seiner Kunst dadurch ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Dieses Meisterwerk besteht aus einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern, welche beide letzteren auf der Innenseite die h. Barbara und Elisabeth darstellen, während die äusseren Seiten der Flügel, wenn diese geschlossen sind, auf den Rückseiten die h. Jungfrau Maria und den Erzengel Gabriel aus der Verkündigung in anmuthsvoller Bildung zeigen, und das Mittelbild das Martyrium des h. Sebastian in eben so umfassender und sachgemässer als edler und ergreifender Weise darstellen. Den geistigen und malerischen Mittelpunct der dramatisch bewegten Handlung bildet die jugendlich schöne und ruhig klare Gestalt des Heiligen, die sich leuchtend und verklärt aus der unheiligen Umgebung hervorhebt, nicht um ihrer selbst willen, und als schön gedachter und gemalter, wenn auch noch so ausdrucksvoller Körper zu glänzen, wie in den unvergleichlich prachtvollen Sebastiansbildern van Dyck's, sondern um die Bedeutung der Handlung und ihres Hauptträgers desto lebendiger und eindringlicher zu vergegenwärtigen. An den Baum gebunden und das vom Schmerz, der ein mehr innerlicher ist, nur leicht überschattete Antlitz zum Himmel gewandt, empfängt und erwartet der Heilige in gottergebener Duldung, die nur verwundenden, nicht tödtenden Geschosse. Seine Umgebung schildert der Künstler in Zügen, die unmittelbar dem Leben entlehnt sind, wie wenn der eben abschiessende Scherge mit fest zugekniffenem linken Auge, um ja sein Ziel nicht zu verfehlen, auf den Martyrer anlegt, oder jener andere am Boden knieend und den Bolzen zwischen den Zähnen mit eifrigster Anstrengung die Armbrust zum Schusse spannt, während Andere dabei stehen und dem traurigen Vorgange mit behaglicher Gleichgültigkeit oder Schadenfreude zuschauen.

Es sind Züge und Gestalten, die ihre schärfere Charakterisirung haben, indem sie durchweg leise an die Caricatur streifen und hiedurch an die Weise des älteren Holbein erinnern, der wir in dessen früher gemalten Martyrien begegnen, und es gewährt das grösste Interesse, in dieser Hinsicht in der münchener Pinakothek und in demselben Saale den Vater und den Sohn, jeden in einem seiner bedeutendsten Werke, mit einander vergleichen zu können und zu sehen, dass der ältere Künstler mit seinen Idealtypen nicht ohne Einfluss blieb, der sich selbst nicht scheute, einzelne, besonders eigenthümliche und beliebte Köpfe von jenem in freier Nachbildung zu sich in sein Bild herüber zu nehmen. So gewiss ist es, dass die geschichtliche Entwicklung keine Sprünge macht, und selbst das Genie nur auf dem Boden tiefer, organischer Zusammenhänge der Geister Neues zu schaffen, aus dem Stein den verborgenen Funken zu schlagen und zur leuchtenden Flamme zu entzünden vermag. Auch zeigen einzelne Tafeln des Kaisheimer Altarwerkes von dem älteren Holbein, die der erste Pinakotheksaal aufbewahrt, und die wir berechtigt sind, seiner eigenen Hand zuzuschreiben, wie die Verkündigung und die Heimsuchung, uns diesen Meister in einer Grösse, deren Abstand von den Werken seines Sohnes und Schülers nicht so bedeutend ist, um eine merkliche Kluft zu bilden [1]).

5) Palma. Zwei Schergen binden den Heiligen an einen Baum, und man sieht Soldaten mit Bogen und Pfeilen herbeikommen. Ein Cherub mit der Krone und Palme schwebt oben [2]).

6) G. da Sante Croce. Der Heilige ist an eine Säule gebunden und bereitet sich zum Tode vor. Der Kaiser sitzt auf seinem Throne und eine grosse Anzahl Zuschauer stehen herum [3]).

7) Aus der spanischen Schule kann nur ein einziger berühmter St. Sebastian angeführt werden, nämlich der von Sebastian Muñez, welcher seinen Namenspatron mit eben so viel Liebe als Kraft gemalt zu haben scheint [4]).

8) Aber das allerberühmteste Beispiel ist das grosse Gemälde von Dominichino, in der Kirche *S. Maria degli Angeli* zu Rom. Hier ist das Ereigniss eine grossartige dramatische Scene, bei welcher die Aufmerksamkeit des Beschauers zwischen den Leiden und der Resignation des Martyrers, der Rohheit der Schergen und den verschiedenen Gemüthsbewegungen der Zuschauer getheilt ist. Es befinden sich 35 Figuren darauf, und der Schauplatz ist ein Garten oder eine Landschaft. Das Mosaikbild befindet sich in der St. Peterskirche.

Es ist ein grosser, die Unwissenheit oder Sorglosigkeit des Malers anzeigender Missgriff, wenn auf den Darstellungen des gemarterten h. Sebastian (wie auf einem Bilde Tintoretto's und einem anderen von Albrecht Dürer) ein Pfeil durch die Hand geht; denn eine solche Wunde hätte den Martyrer augenblicklich tödten müssen, während seine Wiedergenesung stets als durch natür-

1) Vgl. Morgenblatt der Bayerischen Zeitung, Jahrgang 1864, Nr. 323, und Marggraff's Katal., Seite 9, Nr. 17.

2) Gestochen von Sadeler.

3) Im Jahre 1520; in der berliner Galerie.

4) Jetzt in der madrider Galerie.

liche und nicht durch wunderbare Mittel Statt gehabt, berichtet wird.

Die Wiederbelebung des h. Sebastian nach seinem Martyrerthum ist ein schönes Sujet. Dasselbe ist auf zwei verschiedene Arten behandelt; zuweilen ist er anscheinend dahinsterbend, noch mit einem Arm an den Baum gebunden, während mitleidige Engel die Pfeile aus seinen Wunden ziehen. So ist er von Procaccino, von van Dyck in einem schönen, jetzt zu Petersburg befindlichen Gemälde dargestellt worden, und wenn in wahrem religiösem Geiste aufgefasst, muss es als ein strenges Andachtsbild betrachtet werden; aber es gibt Beispiele, wo er die Idee eines von den Liebesgöttern beweinten Adam einflösst, wie in einem Gemälde Alessandro Veronese's[1]). Die dienenden Engel sollten auf diesen und ähnlichen Scenen nie kindlich aussehende Engel sein.

Eine andere Behandlungsart dieses Sujets ist mehr dramatisch denn ideal. Der h. Sebastian liegt auf dem Boden am Fusse eines Baumes, wegen seiner Wunden besinnungslos; Irene und ihre Magd dienen ihm; die eine bindet ihn vom Baume los; eine andere zieht die Pfeile aus seinem Leibe; manchmal ist Irene von einem Arzt begleitet. So wurde das Sujet von Correggio, von Padovano und Anderen behandelt; aber es gibt kein Beispiel, welches den Kenner sowohl bezüglich der Auffassung, als auch bezüglich der Ausführung befriedigt.

In der Legende des h. Sebastian ist kein Bericht zu finden, dass er vor seinem letzten Martyrerthum gefoltert worden sei, wie dies gewöhnlich zu geschehen pflegte.

Der Tod des h. Sebastian, sein zweites Martyrerthum, wurde von P. Veronese in seiner Kirche gemalt. Unglücklicher Weise hängt es aber dem bereits beschriebenen unvergleichlichen Marcus und Marcellinus, dem es an Schönheit weit nachsteht, gegenüber, wesshalb man ihm nur wenig Aufmerksamkeit schenkt und nur wenig Gerechtigkeit widerfahren lässt.

In neuerer Zeit hat Eugène Delacroix ein vortreffliches Martyrium des h. Sebastian gemalt. Das Todesurtheil wurde an diesem Heiligen nur zur Hälfte vollzogen; denn die Bogenschützen, welche ihn todt glaubten, gingen davon und liessen seinen Leichnam am Fusse eines Baumes zurück, an den sie ihn grausamer Weise angebunden hatten. Nachdem die Henker sich entfernt, zogen heilige Frauen, unter denen die h. Irene war, die Pfeile aus seinen Wunden, wuschen seinen Leib mit heilendem Balsam und riefen so den Heiligen wieder ins Leben zurück. Diesen Moment hat der Künstler gewählt. Der Leichnam des Heiligen liegt am Fusse des Baumes; sein auf die rechte Schulter geneigtes Haupt, so wie die ganze Lage des Körpers ist einfach und wahr. Aber wie in allen Gemälden des Künstlers, so finden wir auch hier einzelne Unvollkommenheiten, die unbegreiflich scheinen. Das linke, gerad ausgestreckte Bein des Heiligen ist durchaus verzeichnet, wirklich schülerhaft; das verkürzte rechte Bein dagegen ist vortrefflich, meisterhaft. Nicht minder ausgezeichnet ist die h. Frau, welche neben dem Leichnam knieet und die Pfeile aus den Wunden zieht. In ihren Zügen malt sich ein edler, reiner Schmerz ohne Verzweiflung, eine schöne Frömmigkeit ohne Furcht, ein erhabenes Mitleid ohne Schwäche. Die Handlung dieser Frau ist überaus gelungen und ausdrucksvoll dargestellt. Wie sorgsam blickt sie auf jede der Wunden, um sich zu überzeugen, ob denn das Leben wirklich aus dem Körper gewichen. Wie zart berühren ihre Hände das Heft des Pfeiles, der dem Heiligen die Schulter durchbohrt hat; wie nehmen sie sich in Acht, ja nicht das Eisen in der Wunde herum zu drehen! Und jene zweite Heilige, welche einen Oelkrug unterm Arm hat und sich umsieht, ob sie vielleicht auch bemerkt werden, welch eine seelenvolle Figur! Hinsichtlich der Composition und des Gedankens ist an diesem Bilde nichts zu tadeln. Die Costumes der heiligen Frauen sind, wenn auch nicht mit Pracht und Sorgfalt, doch mit Leichtigkeit und Dreistigkeit behandelt; die Farbengebung dieses Bildes ist zwar nicht so durchsichtig, wie es sonst wohl bei Schöpfungen Delacroix' der Fall zu sein pflegt; seine gewöhnlich so feinen und zarten Tinten haben einen Theil ihrer glänzenden Eigenschaften verloren; das Colorit hat ein etwas trübes, jedoch sehr harmonisches Aussehen. Die Landschaft im Hintergrunde stimmt zu dem ganzen Bilde.

Im Jahre 1866 malte Director Ph. Veit für die St. Stephanskirche in Mainz ein die Marter des h. Sebastian darstellendes Altargemälde — ein dieses grossen Meisters vollkommen würdiges Kunstwerk.

Das Bild stellt den Heiligen vor, wie er eben von den Kriegsknechten mit Pfeilen erschossen werden soll. Die Aufgabe ist in anderer Weise, wie es sonst zu geschehen pflegt, gelöst. Der Heilige ist noch nicht von den Pfeilen durchbohrt, sondern in lebendiger, anschaulicher Handlung werden die Anstalten zu dem grausamen Martyrium getroffen. Sebastian, eine jugendliche Gestalt, welcher man die kriegerische Haltung und Gewandtheit ansieht, von der Brust ab mit dem weissen Soldatenmantel bedeckt, wird an einen alten Oelbaum festgebunden. Der eine der zur Hinrichtung abgeordneten Kriegsknechte, zur Rechten des Heiligen mit dem Köcher

1) Im Louvre Nr. 851.

voll Pfeilen über dem Rücken, knebelt voll Ingrimm den Arm des Martyrers fest. Die Linke reicht der Heilige willig einem andern Soldaten, welcher zögert, die Hand zu binden, er schaut verwundert und nachdenkend auf den zum grausamen Tode Verurtheilten. Diese Ruhe, diese Freudigkeit in einem solchen Augenblicke, vor einem so entsetzlichen Tode hat jener noch nie gesehen, nicht für möglich gehalten. Der Soldat wird nachdenkend, er ahnt etwas Höheres und Himmlisches, das den Heiligen durchweht und stärkt, da er mit so ernstem, mildem, unerschrockenen Angesichte den dritten Kriegsknecht anblickt, der im Vordergrunde die Zeit nicht erwarten kann, bis er seinen Hass und seine Mordlust an dem Martyrer zu befriedigen vermag, über dessen Haupte eine am Baume befestigte Inschrift *(Sebastianus Christianus)* besagt, dass er um des christlichen Glaubens willen zum Tode verurtheilt sei. Desshalb deutet auch dieser Soldat grimmigen Hohn im gemeinen Gesichte, mit dem kräftigen, sehnigen Arme auf die Brust, wohin er aus dem vollgefüllten Köcher mit den langen, wohlgezielten Pfeilen den heiligen Kriegsmann treffen will. Die Handlung geht auf dem palatinischen Hügel vor sich, wo sich die Prachtbauten der Kaiser befinden. Im Hintergrunde sieht man auf dem Forum die sogenannte *meta sudans* und das mächtige Amphitheater des Vespasian, das Colosseum, und zur Rechten vom Beschauer den Triumphbogen des Titus, das ewige Denkzeichen der entsetzlichen Strafe für die Kreuzigung des Heilandes. Ueber dem Ganzen aber wölbt sich im sanftesten Frieden der römische Himmel.

Die Banner und Fahnen

(labara et vexilla).

Von Dr. Franz Bock.

(Schluss.)

Die Ernennung zu einem *advocatus* des Bisthums oder der Abtei geschah dadurch, dass der Bischof oder Abt in feierlicher Weise dem dazu auserwählten Schutzvogt eine grosse Standarte überreichte, die mit dem Bilde des betreffenden h. Kirchenpatrons geschmückt war und in den zum Schutze der Kirche unternommenen Vertheidigungskriegen vorangetragen werden musste. Jedoch verblieb diese Fahne in Friedenszeiten der Kirche und es wiederholte sich jener Act der Uebergabe, so oft die Besitzungen der betreffenden Kirche von feindlicher Gewalt bedroht wurden. Die grösste Wichtigkeit und Berühmtheit unter den kirchlichen Kriegsstandarten, welche diesem Zwecke gewidmet waren, erreichte ohne Zweifel die sogenannte „Oriflamme", die Fahne des h. Dionysius, aubewahrt in der Abtei St. Denis. Ursprünglich kam dieselbe nur dann zur Anwendung, wenn die Güter und Rechte der Abtei von St. Denis Gefahr liefen, bei feindlichen Angriffen verloren zu gehen; dann überreichte der Abt die Fahne unter feierlichen Gebeten [1]) den Schirmvögten des Klosters, welches Amt die Grafen von Vexin und Pontoise bekleideten. Als später Philipp I. Vexin mit der Krone vereinigte, ging die Schirmvogtei des Klosters auf ihn über; seitdem wurde die Oriflamme auch bei den königl. Heeren geführt und nach und nach sogar zur Hauptfahne der französischen Heeresfolge; erst unter Karl VII. wurde statt ihrer die weisse Reichsfahne eingeführt. Den Namen Oriflamme, welches eine Verstümmelung von *Aurea flamma* ist, erhielt die Fahne von dem goldenen Schafte mit weithin glänzender Spitze; *flamma* oder *flammula* aber war im Mittelalter eine Bezeichnung jeder Fahne, namentlich derjenigen, deren stofflicher Theil in eine Spitze ausmündete. Die Standarte von St. Denis zeigte einen schweren feuerrothen Seidendamast, rundum mit grünen Fransen geziert, an dessen Stelle ursprünglich das Leichentuch des h. Dionysius oder die Hülle seiner Reliquien sich vorgefunden haben soll.

Es scheint, dass im Mittelalter alle Bischöfe und grösseren Abteien ihre besonderen Kriegsfahnen hatten, deren Verzierung jedoch mehr kirchlich als kriegerisch war. So besass die Abtei des h. Martin zu Tours ein Banner mit dem Bilde ihres ritterlichen Namenspatrons, die Kathedrale von Lüttich ebenfalls ein *vexillum* S. Lamberti. Die Ernennung weltlicher Schirmvögte findet eine deutliche Illustration in folgender Stelle: *Ibi eum Abbas et equo optimo et armis praecipuis cum insigne* [2]) *pulcherrimo donans Monasterii defensorem illum constituit* [3]). Nach erfochtenem Siege wurden diese Banner wieder in die Kirche zurückgebracht und an einer hervorragenden Stelle, oft sogar über dem Altare, aufgehängt. So heisst es z. B. von einem solchen Kriegszuge eines gewissen Raso: *Proxima ergo tertia feria — dictus Raso in medio majoris Ecclesiae, ut est moris, armatur, et vexillum accipiens cum civitatis populo urbem egreditur.* Und weiter unten: *Regrediens itaque primo*

---

1) Die Fahne hing gewöhnlich aufgerollt am Grabmal des heil. Dionysius; vielleicht dürfte die oben erwähnte Fahne des Dreikönigenschreins früher eine ähnliche Stelle und Bestimmung in der Kirche St. Eustorgio zu Mailand gehabt haben, wo die Reliquien der heil. drei Könige ehemals ruhten.

2) Von dieser Bezeichnung *insigne* für Fahne leitet sich bekanntlich auch das französische *enseigne* ab.

3) *Leo Ost., lib. 2, cap. 75.*

mane Vigiliae Ascensionis Domini, vexillum reportavit recollocans in S. Altari S. Trinitatis, unde illud sumpserat[1]). Ganz ausdrücklich wünscht auch Durandus, Bischof von Mende, dass sämmtliche Kirchenfahnen auf den Altar gestellt werden sollen: *Vexilla etiam super altare eriguntur, ut triumphus Christi jugiter in Ecclesia memoretur, per quem et nos de inimico triumphare speramus*[2]).

Ueber die Form und textile Beschaffenheit dieser kirchlichen Kriegsbanner stehen uns nur wenige Nachrichten zu Gebote. Indessen glauben wir doch für die ersten Jahrhunderte des Mittelalters das annehmen zu dürfen, dass dieselben nicht an einer Querstange befestigt waren, sondern dass sie die Form unserer heutigen Kriegs- und Schwenkfahnen hatten. Auch scheint sich das Fahnentuch nach vorn zugespitzt und in mehrere Zipfel ausgemündet zu haben; darauf deutet nämlich die Bezeichnung *flamma*, *flammula*, *flamina* hin, die Du Cange richtig erklärt als *vexillum in flammae speciem desinens*.

Fast sämmtliche Fahnen, die wir namentlich bei der Darstellung heiliger Kriegshelden sahen[3]), haben bis zum Ausgang des Mittelalters die Form unserer heutigen Banner, die nicht senkrecht, sondern mehr geneigt getragen werden müssen. Die ursprüngliche Form der Fahnen, wie sie das classische Rom kannte und wie sie auch Constantin seinem berühmten *labarum* zu Grunde legte, war also fast vollständig abhanden gekommen und durch eine andere Form ersetzt worden, die um so mehr Eingang fand, weil, wie wir gesehen haben, die Anwendung der hervorragendsten Banner zugleich eine kirchliche und kriegerische war. Wir wüssten kaum einige mittelalterliche Abbildungen von Kreuzfahnen mit horizontal befestigtem Fahnentuch namhaft zu machen, die in Weise unserer heutigen Kirchenfahnen gestaltet sind und ein ziemlich grosses Fahnentuch zeigen. Von erhaltenen Fahnen selbst kennen wir aber ausser dem oben erwähnten griechischen *vexillum* in Halberstadt keine, welche einer älteren Zeit als der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehört.

1) *Aegidius Mon. Aureae vallis, c. 101.*
2) *Rationale, lib. I, cap. 3, nr. 32.*
3) Es dürfte nicht ohne Interesse sein, hier eine ziemlich vollständige Liste derjenigen Heiligen aufgeführt zu sehen, welche das Mittelalter mit einer Kriegs- oder Siegesfahne darstellte; folgende h. Kriegsfürsten und Bekenner tragen meistens in der Rechten ein Banner: Accursus, Agnellus, Alanus, Antoninus, Benignus von Dijon, Benignus von Rom, Karl der Grosse, Constantin, Festus, Florentius, Florianus, Georg, Gereon, Johannes Capistranus, Ladislaus, Liber, Mauritius, Quirinus, Victor, Wenceslaus und endlich der Erzengel Michael.

Als mit dem XV. Jahrhundert die Tafelmalerei in grösserem Umfange betrieben wurde, kamen auch vielfach Kirchenfahnen zur Darstellung, die uns in ihrer genauen Wiedergabe einen genügenden Ersatz für die abhanden gekommenen Fahnen selbst zu bieten im Stande sind. Durchgängig sehen wir hier das an der Querstange befestigte Fahnentuch bereits sehr ausgedehnt, so dass die Archäologie leider nicht in der Lage ist, den Entwicklungsgang dieser Vergrösserung chronologisch genau feststellen zu können. Alle diejenigen, welche sich näher über diese Materie unterrichten wollen, verweisen wir auf die reichhaltige Sammlung von mittelalterlichen Gemälden im städtischen Museum zu Köln, in welcher zahlreiche Abbildungen von mittelalterlichen Kirchenfahnen zu ersehen sind. Für uns genüge es, hier auf jene interessante Federzeichnung aufmerksam zu machen, die im zweiten Bande der „Geschichte der liturgischen Gewänder" auf Tafel XLVI in der Grösse des Originals wiedergegeben ist. Hier sieht man nämlich eine Darstellung der Frohnleichnams-Procession, welche von zwei Klerikern mit hochgehaltenen *vexilla* eröffnet wird. Diese letzteren zeigen ein ziemlich grosses Fahnentuch an einer Querstange, welche mit der Spitze des Tragstabes durch zwei Schnüre verbunden ist, so dass das Tuch hinreichend befestigt werden kann. Damit der Wind an dem grossen stofflichen Theile nicht zu viel Widerstand finde und so das Tragen der Fahnen erschwert werde, ist die praktische Einrichtung getroffen, dass dieselben nach unten hin ziemlich tief eingeschlitzt sind, wodurch gleichsam grosse *fimbriae* entstehen, die im Winde flattern. Diese *flammulae* sind nach allen Seiten hin mit Fransen besetzt. Uebrigens war diese Einrichtung schon in den frühesten Zeiten gekannt; denn die Siegesfahne, die der auferstandene Heiland trägt, zeigt stets drei ausmündende Zipfel, die jedoch hier auch als Versinnbildlichung der heiligen Dreifaltigkeit aufgefasst werden können.

Die Bildstickerei benutzte im XV. und XVI. Jahrhundert die Gelegenheit, um die grossen Flächen der Kirchenfahnen mit reichen figuralen Darstellungen zu verzieren; namentlich wenn es galt, stattliche Hauptfahnen für Kathedralen und Stifter oder Vereinsfahnen für Zünfte und Innungen herzustellen. Um alsdann dem Fahnenträger seine oft schwierige Aufgabe zu erleichtern, stellte man eigens costumirte Fahnenjungen an, welche vermittels Stöcke die Querstange zu beiden Seiten stützen und im Gleichgewicht halten mussten; auf diese Weise wurde das mit schweren Goldstickereien auf beiden Seiten verzierte grosse Fahnentuch weniger von der Gewalt des Windes erfasst und das Tragen bedeutend erleichtert. Bei kleineren Kreuzfahnen erreichte man diesen Zweck

durch starke Seidenschnüre mit ausmündenden Quasten, welche zu beiden Seiten des Fahnenträgers von zwei Knaben gehalten wurden. Die Banner und Schwenkfahnen, welche um diese Zeit ebenfalls ihren stofflichen Theil bedeutend und gar oft ins Kolossale ausdehnten, mussten jetzt natürlich eine Einrichtung erhalten, wodurch die reichen und grossartigen Stickereien derselben sichtbar gemacht wurden. Zu diesem Zwecke liess man die obere Seite des Tuches in einen langen schmalen Zipfel ausmünden, der sich nach unten allmählich zuspitzte. Ein Fahnenjunge fasst denselben an seinem unteren Ende und dirigirt so die Fahne dem Winde gegenüber.

In einem besonderen Werke gab ich die getreue Abbildung eines merkwürdigen Banners, das sich, einer befreundeten Mittheilung zufolge, heute noch in einer Kirche Altbaierns vorfindet, deren Name uns nicht mehr erinnerlich ist. Das Fahnentuch wird dadurch ausgebreitet, dass dasselbe an der oberen Seite an einer Querstange befestigt ist, welche letztere sodann mit ihrem einen Ende in die Tragstange eingelassen wird; auf welche Weise diese Befestigung der Querstange geschieht, wüssten wir nicht anzugeben. Auf diese Weise ist unser Banner, welches, nach den Ornamenten an der Querstange zu urtheilen, dem Beginne des XVI. Jahrhunderts angehört, ein Mittelding zwischen Schwenk- und Kreuzfahne geworden. Für die zahlreichen kirchlichen und profanen Vereine in unseren Tagen, welche meistentheils ein besonderes Hauptaugenmerk darauf richten, durch eine stattliche Fahne bei öffentlichen Feierlichkeiten und Aufzügen repräsentirt zu sein, dürfte der Versuch nicht ohne Interesse sein, ähnliche Einrichtungen an ihren Bannern zu treffen, welche das Tragen bedeutend erleichtern und die Stickereien leichter sichtbar machen.

Schnitt und Verzierungsweise der Fahne und ihrer Tragstange gegen Ausgang des Mittelalters ersieht man deutlich aus der Abbildung einer Fahne, ehemals dem mainzer Dome angehörend, welche sich in dem illustrirten Inventar der mainzer Domschätze in der Bibliothek von Aschaffenburg vorfindet. Ohne Heiligenbild besteht das nach unten tief eingeschnittene Fahnentuch aus einem charakteristischen Seidengewebe mit grossen spätgothischen Musterungen, die für Entstehung des Stoffes im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts sprechen. Passend erscheint die stellenweise Verzierung der Lang- und Querstange durch bemalte Knäufe, so wie die Befestigung des Fahnentuches an das Querholz vermittels gekreuzter Schnüre.

Es würde eine wenig erfreuliche Aufgabe sein, die Gestaltung und Ausstattung der Banner und Fahnen auch in der Epoche der Renaissance und des Zopfstiles zu verfolgen: wie bei sämmtlichen liturgisch-textilen Gebrauchsgegenständen machten sich auch bei den Fahnen, namentlich seit dem XVII. Jahrhundert, einerseits überladene und bizarre, andererseits ärmliche und schmächtige Formen und Verzierungen geltend. Um nämlich dem seichten Tagesgeschmack zu genügen und den vermeintlichen Effect zu steigern, legte man seit der Renaissance, wo man auch den Traghimmel zu einem Koloss für die Träger ohne Noth gestaltete, einen besonderen Werth darauf, die grossen Fahnen reicher Kirchen in ihrer Ganzheit mit schweren und hoch aufliegenden Reliefstickereien zu behaften: allein abgesehen von dieser Verkennung des Charakters der Stickerei als einer ebenen Flächenverzierung leuchtet auch die Unzweckmässigkeit solcher mit Reliefstickereien in Gold- und Silberfäden verzierten Fahnentücher ein. Auch noch auf einen anderen Nebenweg gerieth man bei Herstellung von Kreuzfahnen und Bannern im vorigen Jahrhundert und selbst in unseren Tagen dadurch, dass man vielfach die Stickerei vollständig bei Seite schob und statt ihrer in der unzweckmässigsten Weise die Malerei bei Ausstattung von Fahnen zur Hauptsache machte. Man liess nämlich meistens durch sehr untergeordnete künstlerische Kräfte den weissen Seidenstoff der Banner und Schwenkfahnen der ganzen Ausdehnung nach in Pastellfarben transparent bemalen; oder aber man setzte, wie dies im vorigen Jahrhundert bei den kölnischen Fahnenmalern der Fall war, in diesen Bannern die figuralen Darstellungen, so wie die Ränder aus verschiedenfarbigen Stücken in Weise von Mosaiken zusammen und hatte alsdann nur noch nöthig, die Umrisse und Schattenlinien in trockenen Farben anfzutragen. Diese beiden Methoden der Ausmalung von Schwenkfahnen, die sich an den meisten Bannern des vorigen Jahrhunderts angewendet findet, dienen zum sprechenden Belege, in welch tiefen Verfall der Kunstsinn und die richtige Anwendung der Kunsttechnik bei Herstellung der Fahnen gerathen war, welche in Zeiten des besseren Geschmackes immer durch Nadelmalereien künstlerisch verziert zu werden pflegten.

Nicht besser erging es den kirchlichen Kreuzfahnen. Anstatt diese nämlich, wie ehemals, durch Stickereien in Plattstich zu heben, welche dem Charakter der Seide des Fahnentuches angemessen sind, befestigte man auf beiden Seiten derselben eine auf starker Leinwand ausgeführte Oelmalerei in meist rechteckiger Form, die eben so wenig auf Kunstwerth wie auf Dauerhaftigkeit Anspruch machen konnten; eine schmale Seidenborte verdeckte die Nähte der unkünstlerischen und wenig kirch-

lichen Malereien. Dass aber solche Oelmalereien auf Kreuz- und Vortragefahnen durchaus nicht an ihrer Stelle sind, wird Jeder zugeben müssen, der Gelegenheit hatte, sich in Sacristeien und Paramentkammern näher umzusehen und wahrzunehmen, wie bald sich in diesen aufgenähten Malereien Risse und Brüche einstellen, die namentlich durch die beim Tragen der flatternden Fahne entstehende Reibung eintreten und selbst bei sorgfältiger Aufbewahrung nicht ausbleiben; auch abgesehen davon, dass die Oelmalerei das Aufbewahren der Fahnen in den Gewandschränken ganz bedeutend erschwert.

Wie die meisten liturgisch-stofflichen Utensilien in jüngster Zeit in Schnitt, Einrichtung und Ausstattung eine Umgestaltung nach den strengeren Gesetzen der mittelalterlichen, kirchlich ererbten Kunst erfahren haben, so ist man auch bei den Kirchenfahnen wieder auf die schöneren Vorbilder längstvergangener Zeiten zurückgekommen. Bei dieser Regenerirung der Banner und Kreuzfahnen müssen wir wiederum rühmend der Schwesterschaft vom armen Kinde Jesu in ihrer Kunstleistung gedenken, welche in den Klöstern zu Aachen, Köln und Wien in den letzten Jahren eine auffallend grosse Zahl von Fahnen für Kirchen, so wie für Bruderschaften, Vereine und Innungen in Bilderstich ausgeführt haben.

Die unstreitig vollendetste und grossartigste Schwenkfahne, welche im Stil altkirchlicher gestickter Vorbilder des Mittelalters gerade in jüngsten Tagen Entstehung gefunden, ist jenes prachtvolle Banner des Pius-Vereins zu Essen, welches von ausgezeichneten Kräften im Mutterhause der eben genannten Schwestern zu Aachen ausgeführt worden ist. Seine Länge beträgt 6′ 1″ bei einer Breite von 6′. Auf feinem Seidenstramin ersieht man in vortrefflicher Technik auf der vorderen Seite das Schifflein Petri im hochgehenden Wogensturm und von Seeungethümen bedroht. Papst Pius IX., der felsenfeste Steuermann, kniet im Schifflein und fleht mit erhobenen Händen zum Herrn, dass er den Wogen und dem Sturme gebiete. Daran anschliessend zeigt die Rückseite das trefflich gestickte Bild der Himmelskönigin, die das göttliche Kind segnend Pius IX. entgegenhält. Innerhalb passender Laubornamente umgeben jedes der mittleren Hauptbilder die Darstellungen von verschiedenen Heiligen, unter denen sich die vornehmsten Schutzpatrone der Stadt Essen und ihres ehemaligen reichsfreiherrlichen Stiftes befinden. Möchte der rühmliche Vorgang des essener Pius-Vereins auch andere religiöse Vereine und Bruderschaften aneifern, auf dem betretenen Wege fortzuschreiten, um die unsoliden und unkünstlerisch gemalten Fahnen durch ernste und würdige in Plattstich gestickte Banner zu ersetzen, die in Einrichtung und Ausstattung wieder mit den schönen Vorbildern des Mittelalters im Einklang stehen.

Die Psalmen im deutschen Volksgesange.

(Cäcilia) [1].

Wenn man alte gedruckte katholische Gesangbücher aus dem XVI., XVII. und selbst noch aus dem XVIII. Jahrhundert mit Gesangbüchern aus neuerer Zeit ihrem Inhalte nach vergleicht, so tritt bei der grossen Mehrzahl der letzteren als unterscheidendes Merkmal die metrische Psalmodie hervor, welche hier eine ausgedehnte Anwendung findet. Die Psalmen des alten Testamentes und die sich ihnen nach Form und Gehalt anschliessenden Lobgesänge des neuen Testamentes sind in gebundener Rede frei übersetzt, alle Verse nach demselben Versmaasse und aus der gleichen Zahl von Versfüssen. Diesen metrischen Psalmen sind sodann die uralten Psalmentöne des gregorianischen Choralgesanges angepasst, wobei natürlich auch diese Psalmenweisen metrisch bearbeitet und in regelmässige Tacte eingetheilt sind. Diese Form des kirchlichen Volksgesanges, wie bereits bemerkt wurde, ist den alten Gesangbüchern fremd. Auch hier finden sich wohl die Psalmen zum kirchlichen Volksgesange benutzt, aber in sehr beschränktem Maasse und in einer ganz anderen Weise. Man hat die Form der alten Psalmodie beseitigt, und hat die Psalmentexte frei zu Strophenliedern bearbeitet, welche sich der Form nach genau an das alte deutsche Kirchenlied anschliessen, und denen man Melodieen unterlegte, die entweder von vorhandenen Kirchenliedern entlehnt oder nach diesen Mustern neu componirt sind. In dieser Form, als Strophenlieder, sind einzelne ausgewählte Psalmen und biblische Lobgesänge schon frühe beim kirchlichen Volksgesange angewandt worden. Im Jahre 1582 erschien sodann der ganze Psalter mit Melodieen in dieser Weise bearbeitet von Caspar Ulenberg. Diese höchst werthvolle Arbeit half damals einem dringenden Bedürfnisse ab. Die Protestanten und besonders die Reformirten hatten dem Psalmengesange in der hier bezeichneten Weise eine ausgedehnte Anwendung bei ihrem Gottesdienste ge-

---

1) Die Zeitschrift „Cäcilia", Organ für katholische Kirchenmusik, unter Mitwirkung auswärtiger Musiker, herausgegeben von H. Oberhoffer (Verlag von V. Bück in Luxemburg), welche in monatlichen Nummern erscheint, sei hiermit unseren Lesern als ein Blatt von ernster und gediegener Richtung bestens empfohlen.

Die Redaction.

geben. Die Calvinisten waren die ersten, welche den ganzen Psalter zu Strophenliedern verarbeitet und mit schönen beliebten Melodieen versehen gedruckt unter das Volk brachten, wobei die freie Bearbeitung ihnen reichliche Gelegenheit darbot, ihre Doctrinen in den Text der Psalmen hinein und mit diesen als Gottes Wort unter das Volk zu bringen.

Auch unter den Katholiken war der Psalmengesang in dieser Form sehr beliebt geworden, und auch hier hatten die Psalmenbücher der Reformirten vielfach Eingang gefunden, und mit den beliebten Psalmliedern nahm man arglos auch die Irrthümer auf, welche die freie Bearbeitung der Herausgeber den Psalmisten in den Mund gelegt hatte. Um diese reformirten Psalmbücher aus den katholischen Gemeinden zu verdrängen, gab Caspar Ulenberg seinen Psalter heraus, der sich der Form und den Melodieen nach genau an die Psalmenbücher der Reformirten anschloss, den Text der Psalmen aber in einer zwar freien, aber treuen Uebersetzung wiedergab[1]).

Was mag nun wohl der Grund gewesen sein, dass man früher, indem man die Texte der Psalmen in den Bereich des kirchlichen Volksgesanges ziehen wollte, die Form der alten Psalmodie und die alten Psalmenweisen beseitigte, und den alten Stoff in eine neue Form goss? — Der Gedanke, die alten schönen und beim Volke bekannten und beliebten Psalmentöne auf deutsche Texte in gebundener oder ungebundener Rede anzuwenden, lag doch so nahe, warum hat man diesen Gedanken nicht ausgeführt? Die Antwort liegt ebenfalls nahe: weil man es nicht für zweckmässig gehalten hat. Zwei Erwägungen sind dabei ohne Zweifel maassgebend gewesen, die auch jetzt noch Beachtung verdienen, wenn man über den Werth der metrischen Psalmodie in neueren deutschen Gesangbüchern sich ein Urtheil bilden will.

I. Die alte Psalmodie des gregorianischen Choralgesanges ist recht eigentlich ein liturgischer Gesang. Die Psalmen, getragen von jenen acht uralten Gesangweisen oder Psalmentönen und verbunden mit den Antiphonen bilden ja den Hauptbestandtheil alles liturgischen Gottesdienstes ausser der heiligen Messe. Der deutsche Volksgesang sollte aber kein liturgischer Gesang sein. Er sollte nur ein Privat-Andachtsmittel deutscher katholischer Gemeinden sein. Der deutsche Volksgesang sollte darum auch seiner äusseren Einrichtung nach recht die Tendenz verrathen, den liturgischen Gesang der Kirche irgendwie ersetzen oder gar verdrängen zu wollen, er sollte nur neben jenem liturgischen Gesange hergehen, und nur bei solchen gottesdienstlichen Gelegenheiten zur Anwendung kommen, wo die Gemeinde ausser dem liturgischen Gottesdienste noch gemeinschaftlich in frommen Gesängen Gott verherrlichen, und dabei ihren eigenthümlichen nationalen Charakter zur Geltung bringen und ihren eigenthümlichen Herzensbedürfnissen Befriedigung verschaffen wollte. Daher die sorgfältige Vermeidung der so prägnant-liturgischen Form der Psalmodie in den alten Volksgesangbüchern.

Zu welcher Zeit aber ist diese Gesangweise in metrischer Form in den kirchlichen Volksgesang eingeführt worden? Damals, als eine falsche Aufklärung im katholischen Deutschland viele Köpfe verdreht hatte; als man die lateinische Kirchensprache für antiquirt hielt, und beim Gottesdienste wie bei der Ausspendung der Sacramente überall nur die deutsche Sprache anwenden zu müssen glaubte, weil das ja die Leute besser verstehen könnten.

Die Zeit, welche deutsche Ritualien hervorgebracht (Wessenberg, Winter u. A.), hat uns auch zuerst mit deutschen Gesang- und Andachtsbüchern beschenkt, deren Hauptbestandtheile deutsche Hochämter, deutsche Vespern, eine vollständige deutsche Liturgie für die Charwoche und andere moderne liturgische Schöpfungen mit deutschem Texte bilden, wobei eine grosse Anzahl von Psalmen in metrischer Uebersetzung und sogar mit deutschen Antiphonen verbunden zur Anwendung kommt. Man war genöthigt, die alten Gesangformen der Psalmodie und der Antiphon beizubehalten, weil es nur dadurch möglich ward, die alten Cultusformen mit deutschem Texte zur Geltung zu bringen. Diese neologischen Versuche haben ihre Laufbahn durchgemacht und, wie es scheint, beendet, — oder sind doch ihrem Ende nahe. Wir zweifeln nicht, dass mit dem völligen Verschwinden dieser falschen Richtung aus dem kirchlichen Leben überhaupt auch die metrischen deutschen Psalmen, welche mit derselben in der innigsten Verbindung stehen, aus unseren deutschen Volksgesangbüchern und aus der kirchlichen Praxis verschwinden werden. Wenn man einmal keine deutsche Vespern mehr hält, wird man von der deutschen Psalmodie von selbst zurückkommen.

II. Die metrischen Psalmen sind von weit geringerem praktischen Werthe als kirchliche Strophenlieder. Die Psalmentöne des gregorianischen Choralgesanges sind nicht eigentlich Melodieen zu nennen, sondern sind nur

1) Wie beliebt dieses Gesangbuch geworden ist, und wie lange es sich im Gebrauche erhalten hat, beweisen die zahlreichen Auflagen, die es erlebt hat. Uns sind Auflagen bekannt geworden aus den Jahren 1582, 1609, 1636, 1644, 1671 und 1710. In vierstimmiger Bearbeitung erschienen Ausgaben 1589 in Düsseldorf und 1606 zu Ursel im Erzbisthum Mainz.

eine modulirte Declamationsweise. Sie sind nicht auf einen selbständigen musicalischen Rhythmus berechnet, sondern sollen sich dem Rhythmus des Textes genau anschmiegen, und diesen in seiner freien Mannigfaltigkeit und seinem poetischen Schwunge klar hervorheben. Diese Wirkung bringen jene alten Psalmentöne aber nur vollständig hervor beim freien Vortrage der Psalmentexte in ungebundener Rede und in ihrer Verschmelzung mit der volltönigen lateinischen Kirchensprache. Ueberträgt man nun diese ehrwürdigen Psalmentöne auf eine deutsche metrische Bearbeitung der Psalmentexte — die schon als deutsche Uebersetzung, besonders aber als metrische Bearbeitung, hinter der Kraft und Würde der lateinischen Psalmen weit zurückbleibt — dann kommt auch in die Gesangweise das Metrum, der Tact, als ein der Psalmodie fremdes und ihren Schwung hemmendes Element hinein. Der kräftige, frei hinströmende lateinische Psalmenvers wird dann herabgedrückt zu einer schwächlichen zweizeiligen deutschen Liederstrophe, die nur dadurch noch einige Wirkung hervorbringt, dass sie die Erinnerung an die uns von Jugend auf wohl bekannten und lieb gewordenen Klänge der lateinischen Psalmodie in uns weckt, und mit dieser Erinnerung einen Theil ihrer früheren Wirkung erneuert.

Indem wir diese beiden Erwägungen, die ohne Zweifel unsere in kirchlichen Dingen fein fühlenden Vorfahren von der Benutzung der alten kirchlichen Psalmodie in metrischer Form beim kirchlichen Volksgesange abgehalten haben, uns aneignen und als unsere Ueberzeugung geltend machen, werden wir ohne Zweifel noch bei manchen Freunden und Pflegern des kirchlichen Volksgesanges auf Widerspruch stossen. Man wird schwerlich die obigen Erwägungen widerlegen können, aber man wird sich auf die Erfahrung berufen. Man wird uns auf so viele Gemeinden hinweisen, wo jene deutschen metrischen Psalmen im Gebrauche sind, und vom Volke mit erbaulicher, ja, oft mit grossartiger Wirkung gesungen werden. — Wir geben zu, dass ein solcher deutscher Psalmengesang, von stark besetzten Chören oder von einer ganzen zahlreichen Gemeinde gut vorgetragen, eine bedeutende tief ergreifende Wirkung hervorbringt, besonders dann, wenn dieser Gesang nicht lange dauert. Diese Wirkung schreiben wir aber mehr denjenigen, die da singen, als demjenigen, was sie singen, zu. Wir sind der Meinung, dass jede auch an sich mittelmässige Melodie, wenn sie von einem zahlreichen kräftigen Chor oder gar von einer grossen Volksmasse gesungen wird, eine grossartige Wirkung hervorbringen muss. Wir haben uns davon oft genug überzeugt bei Anhörung der hier am Niederrhein allgemein verbreiteten sogenannten deutschen Messe: „Hier liegt vor deiner Majestät“ u. s. w. Diese Gesänge sind keineswegs ausgezeichnet, zum Theile sogar sehr mittelmässig. Sie sind aber tief ins Volk eingedrungen. Man weiss sie auswendig, und die ganze in der Kirche anwesende Volksmenge singt mit. Das macht einen gewaltigen Eindruck. Fremde, die in ihrer Heimath keinen Volksgesang in der Kirche haben, Franzosen oder Belgier, welche hier an einem Sonntage bei stark angefüllter Kirche einer solchen deutschen Messe beiwohnen, werden ganz hingerissen von dem gewaltigen Eindruck dieser Gesänge, und — diese Gesänge bleiben doch nach wie vor sehr mittelmässig. Gerade so verhält es sich mit dem Gesange der deutschen metrischen Psalmen. Lasst aber die nämlichen Gemeinden, in denen diese deutschen Psalmen in allgemeine Aufnahme gebracht werden konnten, unsere besseren älteren und neueren Original-Kirchenlieder singen: bringt es dahin, dass diese von dem grössten Theil der Gemeinde ohne erhebliche Fehler mitgesungen werden, und ihr werdet sicherlich eine viel grössere und herrlichere Wirkung erzielen, als die deutschen zweizeiligen Psalmstrophen bei lang währender Wiederholung hervorzubringen im Stande sind. Machen wir aber auch die Gegenprobe. Nicht überall will es gelingen, den grösseren oder auch nur einen mässigen Theil der Gemeinde zur Betheiligung am kirchlichen Volksgesange zu vermögen. Besonders ist dieses oft in grösseren Städten der Fall. Oft genug muss man sich hier bei Nachmittags-Andachten mit Einem Vorsänger und drei bis vier anderen Sängern, welche den Chor bilden, begnügen. Wenn in einem solchen Falle diese Nachmittags-Andacht mit guten Kirchenliedern ausgestattet ist und die wenigen Sänger diese nur mittelmässig vorzutragen wissen, und dabei durch eine ordentliche Orgelbegleitung unterstützt werden, so wird das Ganze noch anständig ablaufen, und man wird einer solchen Andacht ohne unangenehme Eindrücke beiwohnen können. Versucht es aber einmal, mit so geringem Sängerpersonal eine Andacht mit deutschen metrischen Psalmengesängen abzuhalten; lasst die sämmtlichen Verse eines solchen Psalmes abwechselnd von einem Vorsänger und einem Chor von drei oder vier anderen Sängern ordentlich absingen, gebt diesen Sängern den besten Organisten zur Seite, — und jeder wird gestehen müssen, dass das ein ganz erbärmlicher, unerbaulicher und langweiliger Gesang sei. — Man wird sich ferner darauf berufen, dass diese metrischen Psalmen, da wo sie eingeführt sind, vom Volke sehr gern gesungen werden, und ihre Einführung und Einübung viel leichter sei, als die Einführung und Einübung eigentlicher Kirchenlieder. Das Letztere mag wahr sein. Was nicht viel

Gehalt hat, wiegt leicht. Das Gehaltvollere verlangt zu seiner Bewältigung einen grösseren Kraftaufwand. Wir sind aber überzeugt, dass es in Gemeinden, wo diese metrische deutsche Psalmodie unter allgemeiner Theilnahme gut ausgeführt wird, auch nicht an der Fähigkeit zum guten Vortrage unserer schönen älteren und neueren Kirchenlieder fehlen wird; dass man dort die letzteren eben so gern singen wird, als die ersteren; ja, dass man die schönen Kirchenlieder, wenn die etwas grössere, aber dankbare Mühe des Einübens überwunden ist, weit höher schätzen wird als die metrischen Psalmen, da sie dem Verständnisse weit näher liegen, und in weit höherem Grade das Herz ergreifen und rühren, als diese.

Lassen wir daher jedes Ding an seiner rechten Stelle, die liturgischen Gesangweisen der Liturgie, die volksthümlichen Weisen dem kirchlichen Volksgesange. Wo es angeht, lasse man die Gemeinde an dem liturgischen lateinischen Psalmengesange bei der Vesper sich betheiligen, das wird keine wesentlich grösseren Schwierigkeiten verursachen, als die Einübung der metrischen deutschen Psalmen, aber eine bei Weitem grössere Wirkung hervorbringen, indem alsdann die alte Psalmodie ihre ganze wunderbare Kraft entfalten kann. Wir erinnern uns, vor vielen Jahren in einer Landkirche an einem Sonntage der Vesper beigewohnt zu haben, wo die Vesperpsalmen und der Hymnus von einem Dutzend allerdings mehr kräftigen als feinen Stimmen ganz befriedigend gesungen wurden. Dann stimmte der Pfarrer das *Magnificat* nach dem sechsten Tone an, und nun fiel die ganze die Kirche dicht füllende Gemeinde in den Gesang ein. Männer und Weiber sangen abwechselnd unter Orgelbegleitung die einzelnen Verse des *Magnificat* lateinisch, ganz correct, und, wie man fühlen konnte, mit wahrer Begeisterung. Dabei wurde, wie beim *Te Deum*, mit den Glocken zusammengeläutet. Wir haben selten in unserem Leben etwas Ergreifenderes in der Kirche gehört. Lassen wir also den ehrwürdigen lateinischen Psalmen auch ihr ehrwürdiges musicalisches Gewand unangetastet, und versuchen wir nicht, dasselbe den schwächeren Schöpfungen unserer Zeit und unserer Sprache anzupassen, welche ja doch nicht im Stande sind, dieses ehrwürdige Kleid auszufüllen. Begnügen wir uns da, wo wir in unserer lieben Muttersprache den Herrn preisen wollen, auch mit denjenigen musicalischen Formen, welche mit dem deutschen Kirchenliede entstanden, und welche dessen passendste musicalische Einkleidung sind. Ueber Mangel haben wir wahrlich hier nicht zu klagen, und die natürlichste musicalische Form wird sich auch immer als die wirksamste bewähren. A. G. Stein.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Die im vorigen Jahrgang des „Organs" Nr. 4 mitgetheilten Statuten des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins für katholische Kirchenmusik erhielten unterm 2. December v. J. die Genehmigung des hochwürdigen Herrn Erzbischofs Paulus wie folgt:

„Von den Uns durch den Herrn Seminar-Inspector Franz Witt zu Regensburg, Präsidenten des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, vorgelegten Statuten dieses Vereins haben Wir gern Kenntniss genommen und ertheilen denselben hierdurch für die Erzdiöcese Köln die oberhirtliche Approbation in der Voraussetzung und unter dem Vorbehalte, dass der Verein in Unserer Erzdiöcese die hier bestehenden Vorschriften für kirchliche Musik, namentlich die Verordnung des hiesigen *Prov. Conc. de 1860 p. 121—126 de cantu ecclesiastico* und die betreffenden Erlasse vom 1. August und 11. September 1863 im Kirchlichen Anzeiger pro 1863, Nr. 18, stets als maassgebend betrachte und beobachte.

Köln, 2. December 1868.

Der Erzbischof von Köln,
† Paulus."

München. Werfen wir einen Blick auf das, was die Architektur in München im verflossenen Jahre geleistet hat, so finden wir den Privatbau ganz darniederliegend, den officiellen dagegen mit grosser Rührigkeit betrieben. Bei der neuen Braunauer Eisenbahn sind die Arbeiten in vollem Gange, das Polytechnicum wurde so weit fertig, dass die Anstalt eröffnet werden konnte, auf dem neuen Rathhaus wurde das Dachgerüst errichtet. das Schulhaus am Anger nach Zenetti's Plan erbaut und die kleine Gasteigcapelle im romanischen Stil nach der Anordnung des Prof. Kuhn vom Architekten Marggraff renovirt. Das Polytechnicum ist bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst gewürdigt, so dass wir hier darauf verzichten können. Das Schulhaus am Anger, in moderner Renaissance, macht vielen Effect; es gleicht eher einem Palast, als einer Schule. Zwei weibliche Sandsteinfiguren von Wagmüller, der technische und der elementare Unterricht, schmücken den Giebel. Die Gasteigcapelle wurde mit einem Frescogemälde von Jul. Frank, Maria als Helferin von der Menschheit angerufen, geziert. Die Haidhauser Kirche und das Maximilianeum rücken allmählich ihrem Ausbau entgegen, während der neue Friedhof, vor Kurzem eingeweiht, dieses Jahr zuverlässig vollendet werden wird. Recht unerquickliche Geschichten haben wir von der neuen Kirche in Giesing und der zweiten protestantischen zu melden. Zu dem Bau der ersteren, die im gothischen Stile nach des Ingenieurs Dollmann Plänen ausgeführt werden wird, hatte der Magistrat seiner Zeit 100,000 Gulden hergegeben, aber mit dem Hinzufügen, dass man nichts mehr geben werde. Der Bau war aber noch nicht bis über die Fenster gekommen, als das Geld bereits aufgezehrt war. Als die Kirchenverwaltung sich noch einmal an den Magistrat wandte, wies dieser das Ansinnen ab, indem man ausgerechnet hatte, dass noch gegen 200,000 Gulden für den Bau und die Inneneinrichtung nöthig seien, was den Herren

doch zu viel war. In Betreff der Erbauung einer zweiten protestantischen Kirche wünschte die Kirchenverwaltung und die Mehrzahl der betheiligten Bevölkerung, dass man die Türkenallee dazu unentgeltlich hergeben möge; allein dies war dem Magistrat nicht genehm, weil er den Bewohnern der östlichen Vorstädte, die in letzter Zeit vielfach zu kurz gekommen, gern etwas zuwenden wollte. Obwohl auch die Gemeindebevollmächtigten und die eingesetzte Cumulativ-Commission sich für den obigen Platz entschieden, so wurde der Magistrat dennoch nicht eines Besseren belehrt. Schliesslich ist nach langem Verhandeln ein Platz an der Gabelsberger Strasse angekauft und damit die Sache zu Gunsten des nördlichen Stadttheils zum Austrag gebracht.

B **Nürnberg.** Zu den grossartigsten Werken, welche in der durch die unermüdliche, von bestem Erfolge gekrönte Thätigkeit des genialen Directors A. v. Koeling zu einer Kunstanstalt ersten Ranges emporgehobenen Kunstschule zu Nürnberg entstanden sind, gehören die neuen grossen gemalten Kirchenfenster, welche in den letzten Jahren auf Kosten von Frau Umbronner in der Schule und durch Schüler derselben für die evangelische Kirche in Kempten ausgeführt worden sind. Dieselben sind etwa 30 Fuss hoch und 5 Fuss breit. In dem Fenster hinter dem Hochaltar ist unter einer reichen Tabernakel-Architektur Christus am Kreuz, umgeben von Maria und Johannes, und in einem kleinen Bilde darunter das Opfer Abraham's dargestellt. Die beiden Fenster zunächst dem mittelsten enthalten, ebenfalls unter reichen Baldachinen, die vier Evangelisten, während der obere Theil derselben durch Teppichmuster ausgefüllt ist. Die anderen Glasgemälde stellen, bei ähnlicher Anordnung, in den Hauptbildern die Geburt Christi, die Erweckung der Tochter des Jairus, das Abendmahl, die Auferstehung Christi und die Schutzpatrone der Kirche, in den Sockelbildern den Sündenfall, den Tod Abel's, einzelne Heilige und die Wappen der Donatoren dar.

Die Entwürfe zu diesen Glasgemälden sind von Director v. Koeling und Professor Wanderer. Christian Klauss, Schüler der Kunstschule, zeichnete die Cartons, und Georg Klauss, ehemaliger Schüler, führte dieselben auf Glas aus.

Der grössere Theil der Fenster ist an Ort und Stelle bereits eingesetzt. Sie geben das besste Zeugniss dafür, dass die im Mittelalter in Nürnberg zu so hoher Stufe der Vollkommenheit gebrachte Kunst der Glasmalerei in unseren Tagen auch in Nürnberg durch die Kunstschule wieder zu vollen Ehren gebracht ist. Man geht in derselben von der Ansicht aus, dass die Glasmalerei ein selbständiger Zweig der monumentalen Kunst sei, dass dieselbe also nicht nur decorativen Zwecken dienen dürfe.

Photographieen nach den Cartons für diese Gemälde werden in dem von der Kunstschule herausgegebenen photographischen Werke binnen Kurzem publicirt werden.

Ulm, im März. Unsere Münster-Restauration hat durch die vorjährige Lotterie eine wesentliche Unterstützung erhalten, und es ist bereits eine Wiederholung derselben im Gange. Nach welchem Plane die Seitenthürme erhöht und der neue Chorumgang erbaut werden sollen, ist noch nicht bekannt, indessen wird schon am alten Umgang angefangen, abzutragen; es mag allerdings schwierig sein, auf den einfachen Backstein-Unterbau eine reiche, bedeckte Galerie motivirt zu setzen und solche mit den offenen Gängen der Seitenschiffe — welche von den Alten nie gedacht waren — in Verbindung zu bringen. Die Erhöhung der Seitenthürme wird natürlich nicht begonnen, ehe die Hauptgebrechen am Hauptthurme Abhülfe erhalten und ehe die Umwandlung des Dachstuhles vom Mittelschiff von einem Sprung- in ein Hängewerk Statt gefunden. Auch wäre es Zeit, die Eingangs-Vorhallen stilgemäss zu bedecken. Die mit der Restauration des Münsters in engster Verbindung stehende Restauration der St. Valentins-Capelle ruht seit lange wieder, und es ist um so mehr dies zu bedauern, als in so lange die Capelle ihrem eigentlichen Zwecke — Münsterbau-Archiv zu sein — nicht entsprechen kann.

Vom Verein für Kunst und Alterthum dahier erschienen am 6. d. M., dem Geburtstage seines Allerhöchsten Protectors, Sr. Maj. des Königs Karl von Würtemberg, seine jährlichen Verhandlungen in einem reichhaltigen Quarthefte mit Illustrationen; Alles fällt in den Bereich schwäbischer Geschichte und Kunst, und wir freuen uns, später näher darauf einzugehen.

London. Die Arundel-Society geht damit um, eine photographische Ausgabe ihrer sämmtlichen Publicationen heraus zu geben. Die Blätter werden ein Fünftel der Grösse der Originale halten, d. h. immer noch gross genug sein, um eine genügende Vorstellung von dem Charakter des betreffenden Kunstwerkes zu geben. Die Gesellschaft denkt mit dieser „Volksausgabe", der ein gedruckter Text hinzugefügt wird, theils die Wünsche derjenigen zu befriedigen, die sich gern die bereits vergriffenen Publicationen anschaffen möchten, theils Minderbemittelten ihr gesammtes kunstgeschichtliches Material zugänglich zu machen und auf diese Weise zur Popularisirung des Kunst-Interesses und zur Verbesserung des Kunstgeschmackes im Allgemeinen beizutragen. Die Ausgabe soll in vierteljährlichen Abtheilungen, jede ein Guinea kostend, erfolgen und das ganze Werk etwa fünf solcher Abtheilungen bilden.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 9. Köln, 1. Mai 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Eine kunstvolle Ehrengabe für einen kölnischen Bürger.

(Nebst einem Doppelblatte als artistischer Beilage.)

Es ist nicht bloss eine Rücksicht der Pietät gegen den Begründer und zeitigen Redacteur des „Organs", den Herrn Maler und Stadtrath Baudri, wenn wir unseren Lesern Kunde geben, und zwar durch Abbildung und Bericht, von einer glänzenden Ovation eines Theiles der Bürgerschaft, wodurch dem um das bürgerliche und kirchliche Gemeinwohl, wie um die Förderung der kirchlichen Kunstinteressen seit einer Reihe von Jahren so hochverdienten Herrn Baudri am 5. April d. J. die wärmsten Sympathieen kund gegeben wurden. Die äussere Veranlassung zu diesem Beweise freundschaftlicher Theilnahme gab die letzte Auszeichnung dieses Mannes durch das hohe Vertrauen Sr. Heiligkeit Papst Pius' IX., welcher zu früherer Anerkennung der Verdienste dieses kölner Bürgers die Ernennung zum Kammerherrn hinzufügte. Nicht bloss die collegialische Pietät gegen den früheren Redacteur drängt uns zu dieser Publication; die Ehrengabe selber, ein wahres Kunstproduct nach Erfindung und Ausführung, ein nach dem Plane des Ober-Bauraths Schmidt in Wien von der kunstfertigen Hand des hiesigen Goldschmiedes Gabriel Hermeling ausgeführter Pocal, nöthigt uns, in unserem Blatte eingehende Notiz von jenem Geschenke zu nehmen, zudem da die Leistungen der gothischen Profankunst, ganz gedacht in der individuellen Tendenz ihres Zweckes und mit Rücksicht auf das verwendete Material in eigenartiger Selbständigkeit ausgeführt als *rari nantes in gurgite vasto*, als sporadische und spärliche müssen bezeichnet werden. Man muss von einem Kunstwerke, auch von einem gothischen, verlangen, dass es nur einmal da sei; man muss unzufrieden sein, wenn es aus zusammengerafften und zusammengeleimten Reminiscenzen als ein Werk mit Spalten und Schroffheiten, dem man die kümmerliche Mache und Nothdurft ansieht, aus dem Gedächtniss des Compositeurs und durch die Hand des Ausführenden zusammengequält wurde. Etwas Strebewerk mit Fialen, ein Stück West- oder Nordportal, zum Gefäss zusammengedreht und vernietet, reicht hier nicht aus. Ein Geist in organischer Entwicklung von innen heraus, ohne gewaltsame Klammern zur Verbindung der Einzeltheile, aus sich wachsend und durch die innere Nöthigung der künstlerischen und technischen Idee zusammengehalten, — das ist es, was der Leistung, auch des Kunstgewerbes, den Stempel des freien, aus dem schaffenden Geiste entsprungenen, in die Idealität untergetauchten Erzeugnisses gibt. Diese Requisite finden wir aber erfüllt bei dem Ehrenpocale, den wir, in natürlicher Grösse abgebildet, auf dem beifolgenden Doppelblatte zur Kenntniss bringen: ein reichgedachtes und mit kunstfertiger Bravour ausgeführtes Kunstwerk, das den besten Leistungen ähnlicher Art aus alter Zeit mit unbestrittener Berechtigung zur Seite tritt, und desshalb in einem erfreulichen Gegensatze zu den mannigfachen Schaumgebilden moderner Kunst (die aftergothische, welche mehr guten Willen, als inneres Verständniss verräth, einbegriffen), „nicht für den Augenblick geboren" ist, sondern „als Aechtes der Nachwelt unverloren bleibt."

Sehen wir auf die Theilpuncte der dem Ganzen zu Grunde liegenden Idee, die in ungezwungener Stufen-

folge sich zum Gesammt-Organismus zusammenschliessen, so finden wir die Dreitheilung, die Dreigliederung, welche sich auf die natürlichste Weise an die drei Hauptglieder des Pocals an Fuss, Kuppe und Aufsatz anreiht. So wird die technische Struktur zum Gerüste, an welchem die Idee hinaufrankt. Der Pocal sollte nämlich die dreifache Wirksamkeit des Gefeierten als Künstler, als Bürger, als Katholik zur Darstellung bringen. So wollte es die Intention der Geschenkgeber, die auch auf dem in brillanter Technik gearbeiteten Fusse eingegraben ist in folgender Dedication: „Dem Stadtverordneten und päpstlichen Ehrenkämmerer, Ritter des Gregorius-Ordens, Herrn Friedrich Bandri, dem unermüdlichen Verfechter der kirchlichen Interessen, und dem eifrigen Vorkämpfer für die Grundsätze der kirchlichen Kunst als Zeichen der Anerkennung von vielen seiner Freunde und Verehrer. Köln, 1869." Diese Inschrift befindet sich auf einem künstlich verschlungenen Spruchbande, welches vier reich emaillirte Wappenschilde in vielfarbigem Schmelze umschliesst. Von diesen Schildern enthält das erste das Wappen Baudri's, die beiden anderen die Wappen von Elberfeld und Coblenz, das vierte zwei Künstlermappen. Zwischen denselben wachsen vier reiche Blumenkelche hervor, aus deren reichem und zierlich gebogenem Laubwerk wieder vier Engel sich erheben, welche, mit reichen, vielfach emaillirten Flügeln geziert, Spruchbänder halten mit folgenden Inschriften: 1) *Nil temere, nil timide;* 2) *Adversis Constantia durat;* 3) *Vigilat nec fatiscit;* 4) *In Fide et Justitia Fortitudo.* — Der Nodus (Knauf) ist aus frei gebogenem Blätterwerk mit Korallen geziert, äusserst zierlich gearbeitet. — Der eigentliche Kelch (Becher), aus getriebenem Phantasie-Laubwerk hervorwachsend, ist durch acht grün emaillirte Blumen mit Korallenknospen verziert, über denen acht Medaillons in reichem Farbenschmuck aus transparentem Email prangen. Diese Medaillons stellen dar: 1) das kölner Wappen; 2) Meister Wilhelm; 3) Meister Stephan; 4) St. Friedrich; 5) das päpstliche Wappen; 6) St. Gereon; 7) Albertus Magnus; 8) Meister Gerhard. — Der Deckel (Aufsatz) endlich, auf einem reichen Friese aus frei gearbeitetem Laubwerk ruhend, ist ein Sinnbild der Stadt Köln. Die Bekrönung wird gebildet durch die Ringmauer der Stadt mit ihren Thoren und Thürmen, auf deren jedem ein Hellebardier mit einem Fähnchen in den städtischen Farben steht. Dann folgt ein grün emaillirtes Dach von einem reichen Friese abgeschlossen, aus welchem acht gothische Hausgiebel (worunter auch der des Baudri'schen Hauses) mit blauen Fenstern und grün emaillirten Dächern hervorspringen, das alte bürgerliche Köln repräsentirend. Den Schluss bildet der Rathhausthurm mit Galerie, Fialen und Laterne: die Fenster und die Laterne mit blauem, die Galerie mit rothem, das Dach in grünem Email. Auf der Spitze schwebt der Reichsadler mit der Reichskrone und der Wetterfahne. Das Ganze ist aus übergoldetem Silber verfertigt, hat eine Höhe von 24 Zoll und ein Gewicht von ca. 5 Pfd. Alles Email daran ist echt; das Silberwerk beinahe ganz in getriebener Arbeit, die sich durch eine seltene Präcision und Propretät auszeichnet. Zur Herstellung des Werkes, welches aus vielen Hunderten von Theilchen zusammengesetzt werden musste, brauchte der Künstler, ungeachtet seiner Virtuosität in derartigen Aufgaben, über zwei Monate.

An dem Prachtstücke, welches als epochemachende Leistung aus der Officin des Herrn Hermeling seinem feinsinnigen, gewandten und technisch soliden Kunststreben zur dauernden Zierde gereichen wird, ist mit Ausnahme der vier Engel auf dem Fusse, der acht kleinen Hellebardiere auf den Thürmchen gar kein Guss verwendet worden. Alles ist freie Handarbeit. Der ganze Deckel, weil fast ganz emaillirt, ist fein Silber. Dabei ist das Stück, welches aus den Häusergiebeln zusammengesetzt ist, also von dem Fries über dem ersten grünen Dache bis zum Achteck, welches den Rathhausthurm trägt, ganz in einem Stücke emaillirt worden. Alle Dachziegelchen wurden mit dem Grabstichel ausgehoben und die trennende Wand stehen gelassen, so dass die Emailtechnik der Dächer dem *Email champlevé* gleichkommt. Dasselbe gilt von den Medaillons auf dem Corpus und den Flügelchen der Engel. Die freigebogenen Blattornamente in den Friesen, dem Nodus und unter den Engelchen wurden vor dem Biegen leicht mit dem Stichel modellirt, so dass Rippen und Nerven auf denselben angebracht sind. Der ganze Deckel für sich, so wie das Untertheil des Pocals sind zusammengeschraubt. Als Schraube des Deckels dient eine getriebene Rosette mit einem alten kölner Rathszeichen. Der Deckel selbst ist hauptsächlich montirte und gravirte Arbeit, das Untertheil des Pocals hauptsächlich getriebene, ciselirte Arbeit.

Nach der Bestimmung des Comite's, welches diese für den bürgerlichen und christlichen Gemeinsinn vieler Männer Kölns so ehrenvolle Idee angeregt und unter grosser Betheiligung zur Durchführung gebracht, soll die Originalzeichnung dem hiesigen Kunst-Museum übermittelt werden, wo sie als schöner Beweis für eine Kunstleistung im Geiste des mittelalterlichen Stils auf profanem Gebiete dem Erfinder alle Ehre machen, und wie wir hoffen, die Gleichgesinnten und Gleichstrebenden zur Nacheiferung anregen wird.

Lassen wir zum Schlusse noch die dem Herrn Baudri

an seinem Ehrentage vom Comite überreichte Widmungs-Adresse folgen:

„Hochverehrter Herr Stadtrath!

In unserer an Kämpfen um die wichtigsten Güter der Menschheit so reichen Gegenwart haben Ihre Freunde und Gesinnungsgenossen es als einen grossen Vortheil für die Gemeinsamkeit und den Erfolg ihrer Bestrebungen erkannt, dass in allen Fällen, wo durch die zündende Macht des schlagfertigen Wortes oder durch das beherzte Eingreifen eines energischen Willens das Gut des bürgerlichen Gemeinwohls oder der kirchlichen Interessen befördert werden musste, Sie hochgeschätzter Freund, als lebendiger Mittelpunct sich hinstellten, von welchem aus mit einigender Macht in die Kreise der Gleichstrebenden Erkenntniss des Wahren und Anregung zum Gemeinnützigen sich verbreitete.

Selbst da, wo das Erstreben schöner Ziele durch heisse Kämpfe mit Gegenströmungen bedingt war, fehlten Sie nie an der Stelle, wo es galt, mit Ihrer Einsicht und Ihrer Thatkraft dem Siege des Rechten die Wege zu ebenen. Sie waren stets gerüstet zu ernstem, opferwilligem und ehrlichem Kampf, der im treuen Bündniss vielfacher Kräfte häufig durch die schönsten Erfolge gekrönt wurde. Auch ein grosser Theil der für die Hebung des katholischen Bewusstseins unserer Stadt in bürgerlichen und gesellschaftlichen Kreisen so wichtigen Einigungspuncte gründet in der Gemeinsamkeit jenes Thuns, dessen Fäden meistens in Ihrer kräftigen Hand zusammenliefen.

Ihr Wirken war stets mannhaft und treu; Ihr Sinn stets kampfesmuthig und auch kampfesfähig, Ihre Neigung, jedem Recht auch Andersdenkender gerecht zu werden, entschieden und unerschütterlich.

Desshalb hat auch unser heil. Vater, Papst Pius IX., in gerechter und liebevoller Anerkennung Ihrer Verdienste Sie schon früher dadurch ausgezeichnet, dass er Sie zum Ritter des Gregorius Ordens erhoben, und neuerdings hat Se. Heiligkeit zu der alten Ehre noch die neue gefügt, dass er durch die Würde eines Ehren-Kämmerers Sie in den Kreis derer gezogen, die, obwohl räumlich von ihm getrennt, es verdienen, in seiner unmittelbaren und persönlichen Nähe zu leben. Was im Bewusstsein und Munde aller derjenigen lebt, welche glauben, dass christliche Gesinnung nicht durch die Marken der Kirche und der Familie dürfe eingehegt, sondern mit unumwundenem Bekenntniss und männlicher Entschiedenheit auch in die Kreise des bürgerlich-socialen und politischen Lebens als Zeichen, woran man die Geister unterscheidet, müsse hinausgetragen werden, davon zeuge der heutige Fest- und Ehrentag, an welchem Ihre Freunde und Gesinnungsgenossen, in frohem Vereine um Sie geschart, durch den Rückblick auf zwei abgelaufene Decennien, in welchen Kampf und Streben zu gleichen Zielen dieselben verband, sich erfreuen und mit Vertrauen und Muth in die Zukunft schauen.

Weil Sie aber in Ihrem Thun stets den Beweis geliefert, dass der Ernst mannhaften und pflichttreuen Schaffens wohl zu verbinden ist mit geselliger Lebensfreude, credenzen Ihre Freunde Ihnen heute den kunstreichen — kunstreich, weil Sie selber ein Jünger und Pfleger der Kunst — Ehrenpocal und wünschen und bitten, dass derselbe in Ihrem Besitze nach den heissen Mühen des Tages noch oft den verdienten Labetrunk spenden und durch seine Embleme und Inschriften noch Ihrem spätesten Enkel sagen möge, wie zahlreiche Gesinnungsgenossen in der Stadt Köln das stahlfeste, ehrliche, überzeugungstreue und im edelsten Sinne freisinnige Wirken eines wackeren Mitbürgers durch einen schwachen Beweis der Zuneigung und der Freundschaft zu ehren beflissen gewesen.

Möge der Himmel in seiner gnädigen Fügung Ihr Leben und Wirken bis zu den fernsten Tagen segnen und beglücken! Das walte Gott!“

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

VI. Der heilige Rochus.

I. Legende.

Die Legende des h. Rochus ist verhältnissmässig neu; die vielen Thatsachen sind glücklicher Weise nicht unglaublich und erträglich echt, und in den decorativen Ereignissen liegt sogar mehr Rührendes denn Wunderbares. Sie appellirte stark an die Sympathieen des Volkes; sie gab ihm einen neuen Schutzpatron und Fürbitter gegen die furchtbare Geissel des Mittelalters, die Pest, und da sie gerade zur Zeit der wieder auflebenden Kunst bekannt und populär ward, wurde sein Bildniss ein in der ganzen abendländischen Christenheit am häufigsten vorkommendes, während es in der griechischen Kunst völlig unbekannt ist.

Der h. Rochus wurde zu Montpellier im Languedoc geboren und war der Sohn vornehmer Eltern[1]). Sein Vater

1) Einige Autoren setzen seinen Geburtstag in das Jahr 1280, andere in das Jahr 1295.

hiess Johannes. Er kam mit einem kleinen Kreuze auf der Brust zur Welt, und seine Mutter Libera wachte desshalb, da sie ihn dieses Umstandes wegen schon von Jugend auf als einem heiligen Leben Geweihten betrachtete, mit ganz besonderer Sorgfalt über seine Erziehung. Der Knabe selbst hatte, als er grösser wurde, denselben Gedanken und handelte in Allem als ein zum besonderen Dienste Gottes Berufener; aber bei ihm nahm dieser Enthusiasmus nicht die gewöhnliche Form — nämlich die der klösterlichen Gelübde — an, sondern sein Wunsch war vielmehr, die praktischen Tugenden unseres Erlösers nachzuahmen, während er in Bezug auf die Reinigkeit und Heiligkeit des Lebens demuthsvoll in dessen Fussstapfen trat.

Der Tod seiner Eltern, welcher vor seinem zwanzigsten Lebensjahre erfolgte, setzte ihn in den Besitz eines unermesslichen Reichthums an Geld und Land; er begann damit, dass er den Rath, den der Herr dem Jüngling gab, welcher ihn fragte: „Was soll ich thun, um selig zu werden?" buchstäblich befolgte. Er verkaufte Alles, worüber er nach den Gesetzen verfügen konnte, und vertheilte den Erlös unter die Armen und an die Spitäler. Alsdann überliess er die Verwaltung seines Grundbesitzes dem Bruder seines Vaters, zog ein Pilgerkleid an und reiste zu Fuss nach Rom. Als er zu Acquapendente ankam, wüthete die Pest in dieser Stadt und deren Umgegend, und die Kranken und Sterbenden erfüllten die Strassen. St. Rochus ging nach dem Spital und erbot sich, die von der Seuche Angesteckten zu warten; er ward angenommen, und die Wirkung seiner Behandlung und sein zartes Mitleid war so gross, dass, wie man zu sagen pflegt, ein mehr denn menschlicher Segen seinen Dienst begleitete, und die Kranken schon durch sein Gebet oder durch das Zeichen des Kreuzes geheilt wurden, wenn er neben ihnen stand. Und als die Seuche bald darauf nachliess, schrieb man es in der Begeisterung des Dankes der Fürbitte dieses gütigen Wesens allein zu, das bei seiner Jugend, Freundlichkeit und furchtlosen Andacht fast wie ein Engel erschien.

Dass der h. Rochus, über den Erfolg seines Dienstes betroffen, selbst glaubte, dass auf seinen Bemühungen ein ganz besonderer Segen ruhe, darf nicht überraschen, wenn man den im XIII. Jahrhundert herrschenden Glauben an Wunder und wunderbare Einflüsse erwägt. Da er vernahm, dass die Pest die Provinz Romagna verwüstete, eilte er sofort dahin und widmete sich in den Städten Cesena und Rimini dem Dienste der Kranken. Von da ging er nach Rom, wo eine furchtbare Pest ausgebrochen war, und brachte volle drei Jahre in denselben Dienste zu, indem er sich stets gerade den Elendesten und von jeder anderen Hülfe Verlassensten widmete. Er betete unaufhörlich, dass er für würdig erfunden werden möchte, als ein Martyrer in der Ausübung der Pflichten, die er freiwillig übernommen, zu sterben; aber lange Zeit wurde dieses sein Gebet nicht erhört; eine unsichtbare Macht schien ihn inmitten der Gefahren zu beschützen, denen er täglich und stündlich ausgesetzt war.

So vergingen mehrere Jahre; er reiste von Stadt zu Stadt; wo er hörte, dass die Pest und das Elend herrschten, da fand man ihn, und überall war sein Dienst von Segen begleitet. Endlich kam er nach der Stadt Piacenza, wo eine fürchterliche und unbekannte Art Pest unter der Bevölkerung ausgebrochen war; er erbot sich, wie gewöhnlich, im Spital zu dienen; aber hier gefiel es Gott, ihn derselben Prüfung auszusetzen, wegen welcherer so oft gebetet — und ihn denselben Leiden zu unterwerfen, welche er so oft erleichtert hatte, und ihn von der Barmherzigkeit Anderer abhängig zu machen, indem er ihre Hülfe und ihr Mitleid in Anspruch nehmen musste.

Als er einmal zur Nachtzeit sich im Spitale befand, sank er, von der Ermüdung und dem Mangel an Schlaf überwältiget, zu Boden, und als er erwachte, fühlte er sich von der Pest ergriffen; ein hitziges Fieber brannte in jedem seiner Glieder und ein schreckliches Geschwür war an seinem Schenkel ausgebrochen. Der Schmerz war so unerträglich, dass er laut aufschreien musste; da er die Kranken des Spitals zu stören fürchtete, kroch er auf die Strasse; aber die Beamten der Stadt wollten ihn nicht daselbst verbleiben lassen, weil sie befürchteten, er möchte die Pest noch weiter verbreiten. Er gab nach und schleppte sich, nur auf seinen Pilgerstab gestützt, in einen Wald oder eine Wildniss ausserhalb der Thore Piacenza's, und legte sich daselbst nieder, um, wie er glaubte, zu sterben.

Aber Gott vergass ihn nicht; fern von aller menschlichen Hülfe und allem menschlichen Mitleid, wachte eine höhere Macht über ihm und sorgte für ihn. Er hatte ein Hündchen, das ihn auf seiner ganzen Pilgerfahrt getreulich begleitet hatte. Dieser Hund ging alle Tage in die Stadt und kam am Abend mit einem Laib Brod im Maule zurück, obgleich Niemand sagen konnte, wo er ihn erhielt. Ausserdem kam, wie die Legende berichtet, auch noch ein Engel vom Himmel herab und verband seine Wunde und tröstete ihn und diente ihm in seiner Einsamkeit, bis er geheilt war; aber andere, weniger Gläubige, sagen, es sei ein Mann aus jener Gegend gewesen, der Gotthard hiess und bei ihm die

Rolle eines guten Engels gespielt habe. Wie dem auch sein mag, der h. Rochus ging, indem er sich darüber freute, dass er für würdig erfunden worden, um der Nächstenliebe willen zu dulden, sobald er die Kraft hatte, zu reisen, von da weg, und reiste seiner Heimath zu; und nachdem er in einem Dörfchen bei Montpellier angekommen, welches ihm selbst gehörte und dessen Einwohner seine Vasallen waren, war er durch das lange Leiden so verunstaltet und abgemagert, dass man ihn nicht erkannte. Da das ganze Land damals wegen Feindseligkeiten und Empörungen in grosser Gefahr schwebte, ward er als ein Spion festgenommen und vor den Richter von Montpellier geführt; der Richter, der Niemand anders als sein Oheim war, blickte ihn an, ohne ihn zu erkennen, und liess ihn in das Staatsgefängniss abführen. Der h. Rochus, welcher glaubte, dass eine solche Trübsal ihm nur durch die Hand Gottes auferlegt werden könnte, um ihn weiter zu prüfen, verhielt sich ruhig und fügte sich, anstatt sich zu erkennen zu geben, dem ungerechten Richterspruche, und ward in einen finsteren Kerker abgeführt. Da er Niemanden hatte, der ihn vertheidigte, und er entschlossen war, seine Sache Gott anheimzustellen und geduldig zu leiden, was über ihn verhängt würde, so schmachtete er volle 5 Jahre in demselben. Da der Gefängnisswärter am Ende dieser Zeit eines Morgens in seine Keuche trat, ward er durch ein glänzendes übernatürliches Licht, welches sie erfüllte, in Erstaunen gesetzt und geblendet; er fand den armen Gefangenen todt und an seiner Seite eine Schrift, welche seinen Namen aufdeckte und überdies die Worte enthielt: „Alle diejenigen, welche von der Pest befallen werden und durch die Verdienste und Fürbitte des h. Rochus, des Dieners Gottes, beten, werden geheilt werden". Als diese Schrift dem Richter, seinem Oheim, überbracht wurde, ward er von Schmerz und Gewissensbissen ergriffen und weinte bitterlich, und liess seinen Neffen unter den Thränen und Gebeten der ganzen Stadt ehrenvoll begraben.

Der Tod des h. Rochus wird gewöhnlich in das Jahr 1327 gesetzt, in welchem er im 32. Lebensjahre stand. Die Einwohner Montpelliers hielten sein Andenken in grossen Ehren; aber schon hundert Jahre später hört man vom h. Rochus als von einem Gegenstande allgemeiner Verehrung in der ganzen Christenheit nichts mehr. Im Jahre 1414, als zu Constanz eine Kirchenversammlung gehalten ward, brach die Pest in dieser Stadt aus, und die Kirchenfürsten schickten sich bereits an, sich zu trennen und vor der Gefahr zu fliehen. Da erinnerte sie ein junger deutscher Mönch, der in Frankreich Reisen gemacht, dass es einen Heiligen jenes Landes gebe, durch dessen Verdienste viele von der Pest befreit worden seien. Die Kirchenversammlung folgte diesem Winke und ordnete an, dass das Bildniss des h. Rochus in Procession unter Gebeten und Absingen von Litaneien in den Strassen der Stadt herumgetragen werden sollte, und die Pest liess allsogleich nach. Das ist die Tradition, welcher St. Rochus seinen allgemeinen Ruf als Schutzpatron verdankt. Im Jahre 1485 beschlossen die Venetianer, welche in Folge ihres Verkehrs mit der Levante der Gefahr, von der Pest heimgesucht zu werden, fortwährend ausgesetzt waren, selbst in den Besitz von Reliquien des h. Rochus zu gelangen. Es ward eine Art Bund gebildet, um diesen frommen Raub zu verüben. Die Verschwörer segelten unter dem Vorwande einer Wallfahrt nach Montpellier, und führten den Leib des Heiligen weg, mit welchem sie nach Venedig zurückkehrten, wo sie vom Dogen, dem Senate, der Geistlichkeit und der gesammten Bevölkerung mit unaussprechlicher Freude empfangen wurden [1]). Die prächtige Kirche des h. Rochus wurde von einer Gesellschaft, welche sich bereits zu dem Zwecke, die Kranken und Armen und insbesondere diejenigen, welche durch ansteckende Unordnungen krank daniederlagen zu pflegen, und welcher viele vom höchsten Adel beizutreten sich es zur Ehre anrechneten, erbaut, um die kostbaren Reliquien des Heiligen aufzunehmen. Das war der Ursprung der berühmten Scuola di S. Rocco zu Venedig, an deren Ausschmückung Tintoretto und seine Schüler ihre grösste Kunst verwendeten.

II. Kunst.

Auf Andachtsbildern kann die Figur des h. Rochus sehr leicht erkannt werden. Er wird als ein Mann in der Blüthe des Lebens, mit einem kleinen Barte, einem zarten und etwas abgemagerten Gesichte und einem feinen und mitleidigen Ausdruck, dargestellt. Diejenigen Gemälde, welche ihn als einen kräftigen Mann mit rauhem Gesichte darstellen, müssen hinsichtlich des Charakters als fehlerhaft betrachtet werden. Er ist wie ein Pilger gekleidet, mit der Muschel an seinem Hut und der Reisetasche an der Seite, und in der einen Hand den Stab haltend, während er mit der anderen den Mantel emporhebt, um die Pestbeule zu zeigen, oder er deutet auf dieselbe hin. Gewöhnlich ist er von seinem Hunde be-

1) Baillet, Leben des h. Rochus. Der venetianische Bericht lautet ein wenig anders, nämlich: *In 1485 un monaco Camaldolese fu tanto felice da poter rapire il corpo di S. Roco ch'era con somma gelosia custodito in Ugheria, castello nel Milanese e portarlo a Venezia.* — *Origine delle Feste veniziane di Giustina per Renier Michiel.*

gleitet. Das Bild on Carotto's wird von der gewöhnlichen Art und Weise seiner Behandlung hinsichtlich der Kleidung und Stellung eine Vorstellung geben.

1) Eine der glücklichsten und wahrsten Darstellungen des h. Rochus, welche mit der Vorstellung, die wir uns gewöhnlich von seinem Charakter machen, übereinstimmt, ist eine Figur auf einem alten florentinischen Gemälde, vermuthlich von Gerino da Pistoja. St. Rochus ist hier ein schlanker, blasser, junger Mann, mit lichtem Haare und kleinem Barte und mit milden und zarten Gesichtszügen[1]).

2) St. Rochus betet für den Cardinal Alessandro d'Este auf einem Gemälde von Parmiggiano. Der Cardinal knieet mit gefalteten Händen, und der heilige Rochus legt, indem er sich über ihn beugt, seine Hand auf seinen Pelzrock. Der Hund ist im Hintergrunde. Dieses Gemälde scheint ein Votivgemälde gewesen zu sein, welches der Cardinal, als er einmal von einer Krankheit befallen und durch die Fürbitte des h. Rochus geheilt wurde, gelobt hat. Derartige Votivbilder des h. Rochus trifft man häufig in den ihm geweihten Kirchen und Capellen, und insbesondere in den Spitälern, Klöstern und anderen Anstalten des Ordens der Barmherzigkeit.

3) St. Rochus steht, sehr reich gekleidet, in der gewöhnlichen Stellung da, indem er auf die Pestbeule hindeutet; — ein kleines, aber sehr schönes Gemälde von Garofalo, in der Belvedere-Galerie zu Wien.

4) St. Rochus mit einem Engel; ein sehr schönes Gemälde von A. Caracci, im Fitzwilliams-Museum zu Cambridge.

5) Das grosse von Rubens für die Kirche zu Aalst gemalte Altarblatt ist streng genommen ein Andachtsbild, obgleich es in der dramatischsten Manier behandelt ist. Der obere Theil des Gemäldes stellt das von einem übernatürlichen Lichte beleuchtete Innere eines Gefängnisses dar. Der Heilige knieet da, aber nicht etwa als ein Betender, sondern mit einem Ausdruck der lebhaftesten Dankbarkeit, und blickt empor zum Angesichte Christi, und erhält von demselben seine Mission als Patron wider die Pest. Ein Engel hält eine Tafel, auf welcher geschrieben steht: „*Eris in peste patronus*“, in Anspielung auf die Schrift, welche man nach seinem Tode in seiner Keuche gefunden hat. Der Hund befindet sich neben ihm. In dem unteren Theile des Gemäldes ruft eine Gruppe Kranker und Betrübter den barmherzigen Heiligen um seine Fürbitte an. Dieses Gemälde wurde früher irrig als der für die von der Pest Getroffenen bittende St. Rochus gehalten; aber das Motiv ist ein ganz anderes. Rubens hat es für die Rochusbruderschaft in einem Zeitraum von acht Tagen gemalt. Er verlangte für dieses sein Werk 800 Fl., welche ihm die Verwalter der barmherzigen Bruderschaft auszahlten, ohne auch nur die leiseste Erinnerung wegen des Preises zu machen. Der Maler, der über diese ihre Hochherzigkeit erfreut war, schenkte ihnen ausserdem auch noch drei kleinere Gemälde zur Aufstellung neben dem Altarbilde; in der Mitte befindet sich das Crucifix, auf der anderen Seite der von einem Engel geheilte, und auf der andern der im Gefängniss sterbende Heilige.

Die besonderen Gemälde aus seinem Leben sind auf einige wenige Sujets beschränkt. Die häufigsten derselben sind — seine barmherzige Nächstenliebe und seine Krankenpflege.

1) Annibal Caracci (in der dresdener Galerie). Der h. Rochus vertheilt seine Güter unter die Armen, ehe er sich auf die Wallfahrt nach Rom begibt — eines seiner berühmtesten Gemälde, voll schönen und natürlichen Ausdrucks. Caracci hat es für einen wohlthätigen Canonicus zu Reggio gemalt, der es der barmherzigen Bruderschaft seiner Geburtsstadt geschenkt hat. — Dieser Meister stellte auch dar, wie der Heilige knieend die Madonna um Abwendung der Pest anfleht; eben so wie ein Engel seine Wunde heilt.

2) Procaccino (dresdener Galerie). Der die Kranken pflegende h. Rochus. Im Hintergrunde sieht man die Patienten; einige werden von ihren Freunden herbeigebracht und vor den Füssen des Heiligen niedergelegt.

3) Noch schöner ist ein Bild von Bassano, dessen starker und natürlicher Ausdruck die Aufmerksamkeit fesselt und das Herz zerfliessen macht. Hier steht die h. Jungfrau, eine wahrhaft majestätische Figur, allein am Himmel oben, für die Dulder hienieden betend. Es ist das schönste und auch das grösste Gemälde Bassano's[1]). Derartigen Gemälden begegnet man häufig; aber das schönste, und vielleicht auch das effectvollste, ist das Tintoretto's; — die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks bei den Leidenden und den Zuschauern ist wunderbar dramatisch[2]).

4) Der h. Rochus wird in einer Wüste von einem Engel geheilt; den Hund sieht man mit einem Laib Brod im Maul herbeikommen. Die milde rührende Resignation und Dankbarkeit des guten Heiligen und die

1) In der Galerie zu Florenz.

1) In der Brera zu Mailand.
2) Zu Venedig in der *Scuola di San Rocco*.

Adolph Wallraf lith. Cöln

Ein Ehren-Pokal.

malerische Begleitung machen dieses Sujet zu einem sehr schönen. Das Gemälde Tintoretto's (in der Galerie Leuchtenberg), ist das schönste Beispiel, wogegen aber das Bild, welches darstellt, wie Gott Vater den Heiligen bei seiner Ankunft im Himmel umarmt (Vasari V, 60) unziemend ist.

5) Guido Reni. St. Rochus im Gefängniss; sein Hund an seiner Seite; ein Engel von oben tröstet ihn[1]).

Auch in der St. Jacobskirche zu Antwerpen befinden sich Bilder aus seiner Legende. Vgl. Burghardt, belgische Städte, S. 90, und von Abel Pugol in S. Sulpice zu Paris.

Wie der Hund seine Wunde leckt, malte Spagnoletto (im Escurial); mit dem Hund in einer schönen Landschaft Mostaert (gestochen von Sadeler); wie ein Engel seine Wunde heilt Schidone im Palaste Doria.

Die Statuen des h. Rochus stellen ihn in der gewöhnlichen Stellung dar, welche sich freilich für die Sculptur nicht sehr eignet. Doch sind mehrere dieser Figuren hinsichtlich der Auffassung sehr schön und machen uns die bloss physische Trübsal in der erhabenen Selbstaufopferung vergessen.

Die Geschichte dieses Heiligen, in einer Reihe Sujets dargestellt, findet man häufig in den ihm geweihten Kirchen und Capellen; wir haben da gewöhnlich nachstehende Scenen:

1) er vertheilt seine Güter unter die Armen („*Elemosina di San Rocco*);

2) er dient den Kranken; der Schauplatz ist gewöhnlich ein Spital;

3) St. Rochus in der Wüste; er liegt an der Pest darnieder und deutet auf ein Geschwür am Schenkel; ein Engel und sein Hund befinden sich neben ihm;

4) St. Rochus vor dem Papste;

5) St. Rochus im Gefängniss, von einem Engel besucht;

6) sein Tod.

Auf der oberen Halle der *Scuola di San Rocco* zu Venedig, wo die Brüderschaft sich zu versammeln pflegte, ist die Tribune am Ende mit eichenen Feldern getäfelt, auf denen die ganze Geschichte des Heiligen in zwanzig Sujets, Basreliefs, in Holz geschnitten ist.

Diejenigen Kunstwerke, auf denen St. Sebastian und St. Rochus in Gesellschaft als vereinte Schutzpatrone wider die Pest figuriren, sind unzählig. Die zwei schönen Figuren von Francia, gestochen von Marc Anton, sind Beispiele der Einfachheit und der guten und anmuthigen Auffassung. Der Gegensatz zwischen dem gottbegeisterten Martyrer und dem mitleidigen Pilger sollte stets, und zwar nicht bloss in der Haltung und Kleidung, sondern auch im ganzen Charakter und Ausdruck stark angedeutet sein.

1) Dieses Gemälde befindet sich zu Modena; dasselbe Sujet von Tintoretto zu Venedig.

Die Bemalung des südlichen Querschiffes der Kirche St. Maria im Capitol in Köln.

Nach alter kirchlicher Tradition soll das Bildwerk der Kirche sein, wie ein aufgeschlagenes Buch, wie ein „Laienkatechismus", aus dem die Gläubigen zur Erhebung und Erbauung die Grundwahrheiten der Religion und die wunderbaren Thatsachen der Geschichte Christi und der Heiligen mit Leichtigkeit herauslesen. Das Bild birgt den Gedanken und regt das religiöse Gefühl an; es ist die Schaale mit dem kostbaren Tranke, das transparente Symbol, die Leiter aus dem Gebiete der sinnlich greifbaren Formen in das heilige Wunderland der erhabensten christlichen Ideen. Diese für das Erziehungswerk der Kirche so wichtige Tendenz, welche eben so sehr die Organisation des menschlichen, mit der Phantasie begabten, vom Sinnenfälligen aufwärts steigenden Geistes als die Verschwisterung der Kunst mit der Gedankenwelt des Dogma's berücksichtigt, ist, Dank einem unglückseligen kahlen Purismus der letzten Jahrhunderte, geraume Zeit in den Hintergrund getreten; derselbe Mehlthau des Rationalismus, der im Herzen die Innigkeit und Tiefe des christlichen Lebens verdarb, war als gleichmachende Tünche auf die Flächen unserer Kirchen und Kathedralen gefallen; der Todtenmantel aus weiss oder grau, mit der Tüncherquaste plan und uniform aus einander gestrichen, hatte vielfach die edelsten und sinnigsten Malereien, aus denen früher das christliche Auge die beste Belehrung einsog, wie es schien, zum ewigen Tode eingesargt. Jene lieblichen Blüthen und Formen und Arabesken, die den gestaltenreichen Gruppen zur Umrahmung dienten, glitten dann, wie von Nessel geschnitten, in die an Gefühl und Glauben so armen rationalistischen Gebetbücher hinein, um „Stunden der Andacht" zu schmücken, und Figuren aus Stein oder Holz oder Gyps, ebenfalls in der „edelsten Einfachheit eines weissen Lacks" strahlend, sollten mit ihren coquett verdrehten Gebehrden, mit ihren schwindsüchtig verhimmelten Blicken für jene durch eine aus dem christlichen Herzen quellende Innigkeit und Wahrheit ausgezeichneten religiösen Kunstgebilde mit schlechtem Erfolge eintreten.

Das ist nun — Gott Dank! — in unseren Tagen anders geworden. Einestheils hat man unter der weissen Tünche manches herrliche Bild herausgegraben und damit aus der Todtenkammer der Vergessenheit an das Licht des Tages, zur neuen Wirkung auf unverdorbene Gemüther, zurückgeführt; andererseits hat man, mit Vorsicht in den neu entdeckten Spuren wandelnd, für die Zukunft neue Fäden angeknüpft. Mit gebührender Benutzung dessen, was neue Errungenschaften an formeller Besserung und Läuterung darbieten, um es mit der Seelentiefe und inneren Kraft der alten Bildweise zu vermählen, hat man im Geiste der alten Wandmalereien, nach der Norm der vorhandenen Ueberreste die herrlichen Kirchenbauten aufs Neue mit Malereien zu schmücken begonnen. Natürlich war in Folge dessen das Tasten und Experimentiren anfänglich in vollem Schwunge; manches Unreife, Unharmonische, Barocke wurde geliefert und Manche bürdeten den verfehlten Versuch dem Principe und der Richtung als Schuld auf. Auf der anderen Seite versuchte man auch die gewöhnliche Staffeleimalerei mit ihren reichen, das Auge fesselnden und mit den äusseren Mitteln der Farbe und der Perspective lockenden Compositionsbildern zur kirchlichen Wandmalerei zu erheben; man vergass, dass die Malerei grosser Flächen sich naturgemäss mit geziemender Scheu und Selbstverläugnung in den architektonischen Rahmen einspannen und nicht mit vorlauter Keckheit aus demselben herausspringen dürfe, eine Irrung, welche nicht bloss den Zweck der Wand-, sondern auch der Glasmalerei verfälscht und die Blicke von dem Centralpunct und Herde des Heiligthums, vom Altare und seiner Liturgie, abzieht. Nach mancherlei Schwankungen — das irrende Experiment geht, bis die Klärung eingetreten, stets im Pendelschwunge zwischen zu viel und zu wenig — scheint man endlich die *aurea mediocritas*, die goldene Mittelstrasse, gefunden zu haben. Die Versenkung in Geist und Technik der alten Wandmalerei, in ihre Motive und Darstellungsformen, hat allmählich einen sicheren Griff in der Formulirung des Gedanken-Materials, d. h. in der Zusammenstellung und Gruppirung der passenden Stoffe mit Berücksichtigung aller symbolischen und typischen Traditionen, ferner auch in der technischen Ausführung, in der Linienführung und Farbengebung, in der Einrahmung durch decorativen und polychromen Schmuck, herausgearbeitet, so dass unter den Einsichtsvollen, deren Blick nicht durch die crassen Effecte der modernen Kunst abgestumpft ist, kein Zweifel mehr darüber sein kann, welchem Stile die Zukunft der kirchlichen Wandmalerei gehört.

Schon in Nr. 16, Jahrg. 1868 des Organs, haben wir unseren Lesern mitgetheilt, dass, nachdem früher auf Grund eines Entwurfes von Professor Steinle und nach seinen Cartons der Chor der Kirche ausgemalt worden, die weitere Ausstattung in die Hände anderer Meister gelegt worden. Vergleicht man nunmehr, wo der südliche Kreuzarm in seinem figuralen und decorativen Schmucke da steht, das hier Geleistete mit der Wirkung des Chores, so entscheidet sowohl der Reichthum der verkörperten Ideen, als die harmonische Wirkung der glücklich combinirten Farbentöne wie auch der decorativen Motive zu Gunsten des südlichen Kreuzarmes. Es herrscht kein störender Spalt oder Riss zwischen der Behandlung des Chores und des Querschiffes; aber ein vollständiger Einklang und Zusammenschluss beider Theile wäre eher ermöglicht, wenn im Chor die chocoladebraunen kahlen Flächen, welche verdüsternd und als Longueurs wirken, parallel mit den Geheimnissen des freudenreichen Rosenkranzes im südlichen Querschiff, durch die Momente des glorreichen Rosenkranzes ausgefüllt würden, zu denen Maria Krönung in der Mitte den Schlussstein bildet. Wenn man im Allgemeinen zugeben will, dass die Grundzüge der Behandlung, die Melodie des Farbenvortrags bei den Baugliedern dieselbe ist, so ist doch in dem Querschiffe der Text reicher und gehaltvoller. Im Chor ist der Gedankengehalt knapp und dünn, das decorative Moment spreizt sich zu sehr bis zur Ueberwucherung des figuralen Theiles. Die Figuren bilden nicht die Hauptsache. Der Rahmen ist breiter als das Bild. Bei der Anwendung des Goldgrundes mögen dem Herrn Steinle die italienischen Mosaikbilder vorgeschwebt haben, dadurch aber ist ein fremdes Element in die Bildweise der romanischen Waldmalerei eingeführt, wie ein Blick auf die herrlichen Wandgemälde im braunschweiger Dom uns lehren kann. Demgemäss haben wir im Chor einerseits die Dürftigkeit, die stiefmütterliche Behandlung des figuralen Theils, andererseits den durch Anwendung der Goldgründe hervortretenden Eklekticismus in der Stilweise, welche Professor Steinle eingeschlagen, zu tadeln. Im Kreuzarme rinnt der Strom der christlichen Gedanken und Figuren voll und reich, Bild reiht sich an Bild in sinnvoller Gruppirung, die beherrschende Idee leuchtet herab von dem Absidentheil der Kuppel, und von hier wie aus dem lebensvollen Brenn- und Sammelpuncte geht in genau durchdachter, eng gegliederter Entwicklung die Einzeldarstellung aus, deren Theile sich zu einem Organismus von harmonisch gruppirten Gedankengliedern zusammenschliessen. Die Decoration ist reich, aber Nebenzweck; sie hebt die Figuren, vereinzelt sie aber nicht.

Entsprechend dem Grundgedanken, der alle Malerei der Kirche verbinden soll, nämlich eine Mariologie, einen

in Figuren und Farben dargestellten Hymnus auf die heilige Jungfrau darzustellen, trägt der südliche Kreuzarm an der Stirn als Thema: *Consolatrix afflictorum.* Den Kernpunct bildet desshalb eine Darstellung aus dem Leben der heiligen Justina, welche durch Fürbitte Mariens aus besonderer Bedrängniss ist errettet worden. Als erhebende Antithese zu diesem Bilde einer durch Mariens Schutz gelösten Seelenqual finden sich am Anfang der Gewölbe in fortlaufender Darstellung die Geheimnisse des freudenreichen Rosenkranzes, und zwar so, dass in der Abside die Geburt Christi dargestellt ist. An den Verticalwänden, so fern sie nicht durch die Fenster unterbrochen werden, sind Scenen aus dem Leben der Eltern der h. Jungfrau wie auch Mariens Geburt dargestellt. Alles ist in milden, heiteren Farbentönen gehalten; nichts Schreiendes, nichts aus der Harmonie vorlaut Heraustretendes drängt sich vor, jedes hebt das andere, ohne sich selber zu vernichten, so dass beim Beschauen eine behagliche und ruhige, durch die Farbenwirkung hervorgerufene Stimmung die sinnige Aufnahme der religiösen Gedanken erleichtert. Alles ruht in der Sphäre der mild erleuchtenden Meditation; die Stille und Tiefe der in die Geheimnisse der göttlichen Führungen einweihenden Contemplation beruhigt uns, erschliesst uns und erfüllt das Herz mit sanftem Frieden. Diese mystische Gesammtwirkung des Figuren- und Farbenvortrags, welche keine ungestümme Neugierde anlockt, aber den frommen Sinn wohlthuend erregt und mit innerem Zwange fesselt, möchten wir besonders beloben.

Professor Klein aus Wien, welcher die Cartons für die Figuren in der Grösse der wirklichen Ausführung entworfen, beweist eine grosse, durch Erfahrung und Studium gereifte Meisterschaft in der Reproduction des alten, romanischen Stils, ohne an der Klippe der sclavischen Copie zu scheitern; er hat jene naive, durch die Innerlichkeit und Gemüthstiefe einer kindlich-religiösen Anschauung geleitete Bildweise aufmerksam belauscht, sie ganz in sein künstlerisches Phantasieleben hineingenommen und da wo er in kräftigen, einfachen, auf die Ferne berechneten Conturen mit geringen Kunstmitteln seine Figuren hinzeichnet, fühlen wir ganz den Geist der alten, keuschen, mit den äusseren Effectmitteln kargenden, aber durch innere Schönheit beseelten Kunstweise, wo Alles in paradiesischer Unschuld und Milde leuchtet und uns der Schatz christlichen Lebens und Empfindens wie aus reinen Kindesaugen ansieht. Alles Verzerrte, Barocke in der Linienführung, das zuweilen in übertriebener Verachtung des Formellen den früheren Bildungen anklebt, ist im Tiegel einer läuternden, auch auf anatomische Correctheit gerichteten Kunstempfindung abgeschmolzen, und desshalb können wir sagen, dass wir nicht starre Copieen, sondern selbständige Reproductionen der romanischen Bildweise vor uns haben mit vernünftigen Concessionen in Aeusserlichkeiten, weil ja doch durch das Bildwerk der erhebende Einfluss auf die Menschen von heute ausgeübt und keineswegs ein von Abnormitäten in Zeichnung und Gewandung strotzender Leckerbissen für archaistische Fanatiker hergestellt werden sollte.

Die ganze Ausführung des figuralen Theiles auf den Flächen der Wand ist dem Herrn Kaplan Goebbels übertragen worden, der das in ihn gesetzte grosse und mit Wagniss verbundene Vertrauen in glänzender Weise gerechtfertigt hat. Derselbe ist von Hauche akademischer Schule, die für die Tafelmalerei ausbildet, nicht berührt worden; er ist vielmehr mit Benutzung der Winke, welche nach freier Wahl aufgesuchte Meister seit früher Jugendzeit ihm gaben, ein Autodidakt im besten Sinne des Wortes, der die Technik der Malerei vollständig beherrscht. Da er nun seit manchem Jahr durch Studium und Beschauen in den Geist der alten kirchlichen Malereien sich eingelebt, so war, ungeachtet der mit selbstverläugnender Hingebung verbundenen Unterordnung unter einen Meister, wie Prof. Klein, das doch sein besonderes Verdienst, dass er mit grossem technischen Geschick die Compositionen Klein's auf die Wand brachte, in der Führung der Linien jene eigenthümliche Stylweise genau wiedergab und besonders durch Bestimmung der harmonisch sich verbindenden Farbentöne die Gesammtwirkung zu einem hohen Grade der Befriedigung hinaufführte. Dabei erinnert derselbe in seiner Eigenschaft als Geistlicher an alte Kunsttraditionen, wo die Diener der Kirche, stille Klosterbrüder wie auch Aebte und Bischöfe, als praktische Künstler das Gotteshaus zierten und mit Pinsel und Meissel und Zirkel Bildungen schufen, die von der Universalität im geistigen Schaffen des Clerus früherer Zeit ein glänzendes Zeugniss ablegen. So ist auch Herr Goebbels als ein mit Pinsel und Palette vortragender Katechet an dem Laienkatechismus auf den Wandflächen von St. Maria im Capitol stark betheiligt und wir möchten wünschen, dass, nachdem die ersten Schritte auf diesem Wege mit so grosser Sicherheit und unbestrittenem Erfolge geschehen sind, seine Thätigkeit auch der Fortführung dieses Werkes erhalten bliebe.

Im treuen Bündniss der Kräfte hat auch Decorationsmaler Schüller durch die Verbindung des figuralen Theiles mittels decorativer und polychromer Motive, was technisches Geschick und behutsame Muster- und Farbenwahl betrifft, an dem Gelingen des Ganzen sein löbliches Verdienst. Nur eine Ausstellung haben wir in Bezug auf

die Polychromirung der Säulen zu machen. Man hat für den Schaft ein das Auge beleidigendes Zickzackmuster gewählt, welches schon in seiner Unruhe dem Zwecke der Säule, in ruhigem Bestande Lasten zu tragen, widerspricht. Man nennt das, glaube ich, stilisirten Marmor, und man will auch in Braunschweig Motive dafür gefunden haben; wir hätten gewünscht, dass der Schaft der Säulen mit einer einfachen, satt-dunklen Farbe wäre bestrichen worden.

Im Uebrigen zeigt sich bei der malerischen Ausstattung der Kirche so recht, dass die Zierde eines Gotteshauses auf dem freundschaftlichen Austausch und der sich selbst bescheidenden Verständigung aller dabei zur Ausübung gelangenden Kräfte beruht, dass jeder an seiner Stelle allen übrigen, d. i. dem Ganzen, dient, dass die Malerei der Architektur sich unterordnet, dass Einer (in unserem Falle der in Nr. 16, Jahrgang 1868, aufgeführte Vorstand des Germanischen Museums, Herr Essenwein) den ganzen einheitlichen Plan mit allen Gliederungen aus seinem Geiste gebiert, und dass Alle, die erfindend und componirend, oder bloss ausführend und übertragend, oder einrahmend und ausschmückend diese Idee verkörpern, in treuem Zusammenschluss ihrer Kräfte und Strebungen ihre Stärke suchen müssen, und dass so jeder dem Anderen so viel gibt, als er von ihm empfängt. Diese Art Selbstverläugnung sollte als Uebung einer specifisch-christlichen Tugend in jedem Gotteshause leicht fallen, wenn auch bei Herstellung von Kunstwerken profaner Art, die nur durch ein Bündniss verschiedener Kräfte zu Stande kommen können, jeder den anderen überschreien, jeder Koch und Niemand Kellner sein will.

So sehen wir mit Ruhe und schöner Hoffnung der Fortführung und Vollendung des malerischen Schmuckes der Kirche entgegen und wünschen dem Hüter dieser Perle romanischen Stils, dem Oberpfarrer Herrn Siebold, Glück dazu, dass er durch seine Thatkraft und Umsicht, wie auch durch seine Opferwilligkeit mit dazu geholfen, dass unter Essenwein's Oberleitung die Herren Klein, Goebbels und Schüller mit verhältnissmässig viel geringeren Mitteln, als man es bei der Inangriffnahme des Chores nach den Winken Herrn Steinle's sich hatte träumen lassen, die verschiedenen Blätter jenes Lehrbuches für die Gläubigen mit verständlichen, eindringlichen, erbaulichen Lettern der in Figuren und Geschichten entfalteten christlichen Gedanken beschreiben und dabei den ganzen fesselnden Zauber der schönsten Formen und Farben darüber ausgiessen.

v. E.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Ich habe mir nochmals (so schreibt ein kundiger Correspondent aus dem Emporium des Geschmacks und der Intelligenz) die Pläne zum evangelischen Dom etwas näher angesehen. Es wundert mich, dass dieselben nicht von katholischer Seite schon öffentlich besprochen sind. Es wäre gewiss der Mühe werth und auch von tieferer Bedeutung. Sicherlich hätte der kritische Protestantismus eine ähnliche ausgesprochener Weise katholische Lebensäusserung nicht so unbemerkt hingehen lassen. Einzelne sehr wenige Pläne fesseln durch schöne und prächtige Formen sofort auch den Nichtsachverständigen. Bei diesen sagt man sich aber auch unwillkürlich: der Prediger bleibt darin ein Fremdling.

Viele Baumeister wollen etwas Neues, specifisch Protestantisches leisten, und decken durch beigeschriebene Worterklärungen ihre Pläne für Jedermann auf. Ein berliner Baumeister sagt: Ein monumentaler Prachtbau und ein protestantisches Gotteshaus ist ein unvereinbarer Widerspruch. Dennoch soll und muss beides hergestellt werden. Daher muss man 1) ein Gotteshaus bauen für höchstens 2500 Sitzplätze und eine Kanzel. Dieses muss durch seine Nüchternheit gegen katholische äussere Pracht protestiren. Auch ein Thurm daran wäre zwecklos. Als monumentalen Bau aber 2) verwenden wir den Thurm. Zwei Haupterfordernisse gehören zu diesem Thurmbau. Er muss einmal neben der Kirche, aber durchaus in keiner baulichen Verbindung mit ihr stehen, dann aber muss er möglichst hoch, jedenfalls höher als der neue Rathhausthurm sein. Denn dieser Thurm als Symbol des Heiligen und des Staates soll den Rathhausthurm, das Symbol des sich erhebenden profanen Bürgerthums, überragen und dämpfen. Diese Idee führt der Herr nun sehr weit aus und weist in 5 Heften Kostenanschlägen und einem Plane nach, dass sich ein einziger viereckiger Predigt-Raum und ein viereckiger Thurm (ohne jede weitere Gliederung) etwa für 1,600,000 Thlr. herstellen lassen. — Ein anderer sagt: Bis jetzt hat man die eigentliche und wesentliche Schönheit eines Bauwerkes ganz verkannt. Sie beruht darin, dass es dauerhaft und leicht reparabel ist. Diesem Princip wird der Herr nun aber doch untreu, indem er einige dünne Fialen mit Krabben und anderem Schmuckwerk auf die Kirche setzt. Um diesen Fehler wieder gut zu machen, steht aber auch neben dem Plan: Diese Fialen und Krabben etc. sind sehr überflüssig und eigentlich nur eine unnütze Quälerei der Arbeiter; sie werden natürlich leicht verwittern und nicht leicht zu repariren sein. Sollten sie daher abfallen etc., so gebe man sich keine Mühe, sie zu repariren; es schadet dem Bau nichts, wenn sie fehlen. Weil das Dach feuerfest ist, so wird wiederholt angerathen, das Gewölbe durch eine Holzdecke zu ersetzen. Uebrigens sind beide Eventualitäten im Plane vorgesehen. Jedenfalls aber müssen die Pfeiler in der Kirche möglichst wenig Raum einnehmen und doch durabel sein. Daher werden sie aus dem eroberten Kanonenmetall gegossen, dünn, rund, mit Epheu umschlungen. Die Bronze würde oxydiren und dann hässlich aussehen, daher werden die Pfeiler von oben bis unten vergoldet; die Stengel des Epheu's bleiben aber unvergoldet; die Blätter sind der Dauerhaftigkeit wegen (so steht wörtlich da) von Glas. Die Kirchenfenster sind grosse Spiegelscheiben, nicht „wie in den Kirchen, worin meistens nur gebetet wird“, werden kleine Scheiben oder gar bunte Fenster mit Bleiverkoppelung

eingesetzt. Eine Hauptsache ist noch aus dem Innern „die so verhasste Kirchenluft herauszuschaffen, die bekanntlich die Mehrzahl vom Besuche der Kirchen abhält". Das geschieht nun durch ein im Sommer kühles, im Winter warmes Luft-Ventilations-System, mit dem den Gläubigen Erquickung an Leib und Seele zugeführt wird. Auf den Thurm kommt aber statt Kreuz und Hahn der preussische Adler.

Ein anderer Plan verdient noch ganz besondere Beachtung, weil er der einzige ist, der aus der Idee des Protestantismus einen ganz neuen Stil repräsentiren will. Sehr opulent ausgestattet, nimmt dieser Plan auch rein local schon einen auffallenden Platz ein. Auf zwei grossen Karten sind aber nur zwei sehr kleine Stücke des Planes gezeichnet, die mir vollständig unverständlich geblieben sind. Ein ganzer Auf- oder Grundriss, oder Durchschnitt ist nicht vorhanden. Wohl aber ein sehr schön ausgestattetes gedrucktes Buch „Beschreibung". Der Autor handhabt offenbar die Sprache in einer vom gewöhnlichen Gebrauche total abweichenden Art und Weise. Nehme ich die Wörter und Verbindungen so, wie es mir allein möglich ist, dann steht mir bei den meisten Sätzen der Verstand vollständig still, und ich bekomme keinen Sinn und keinen Unsinn, sondern „nichts" heraus.

So weit ich seine Grundidee glaube aufgefasst zu haben, ist sie folgende: Der Protestantismus ist das reine Wort Gottes, wie es für den Menschenverstand niedergelegt ist im neuen Testamente. Das neue Testament ruht aber auf dem alten Testamente. Ein protestantisches Central-Gotteshaus muss beide Testamente baulich „für das Sehen" darstellen, und zwar müssen die beiden Testamente auch baulich auf einander gestellt werden, besonders hier loco Berlin. Denn das Museum stellt das Flach-lang-gestreckte, das königl. Schloss das Colossal-Dicke, dar. Folglich ist für die Kirche mit Nothwendigkeit die dritte mögliche Dimension das Hochgestreckte gegeben. Also möglichst hoch! Zwischen den etwa 50—60 Plänen bin ich nun 1½ Stunden herumgegangen. Nur ein paar Proben habe ich da mitnehmen und wiedergeben können, wie viel wohl da Interessantes zu finden wäre, wenn einmal ein Sachverständiger mit Musse die Pläne studirte! — Meines Wissens habe ich mir nicht erlaubt, irgend eine Phrase selbst zu machen oder zuzusetzen, sondern nur wörtlich aus dem Gedächtniss, so weit es möglich ist, das wirklich Geschriebene referirt. Da ich in öffentlichen Blättern oder Broschüren noch nichts von diesen Dingen gelesen habe, und mir nun gerade die Sache in die Feder kam, so habe ich geglaubt, Ihnen damit etwas Neues und vielleicht nicht ganz Uninteressantes mittheilen zu können.

Ferner schreibt ein berühmter Publicist, ebenfalls in Berlin ansässig, an einen hiesigen Kunstfreund: „Es ist wohl wahr, wie Sie sagen, dass sich die Welt jetzt in einer Verdummungsperiode zu befinden scheint, in welcher alles, was aus der herkömmlichen Weise der Zeitungs-, Kaffeehaus- und Kammerphrase heraustritt, in den Wind gesprochen ist und nur noch industrielle Entdeckungen und Scandalosa eine lebhafte Theilnahme erregen. Das herrschende Repräsentativsystem befördert offenbar die Trivialität und Oberflächlichkeit, überhaupt die Herrschaft der Phrase. Unser Denken hat seit Kant und Fichte an Tiefe und Schärfe verloren, gerade wie seit Schiller und Goethe die Dichtergabe. Haben wir überhaupt noch wirkliche Dichter? Und wie steht es mit der bildenden Kunst? Die neuen berliner Dombau-Entwürfe, welche vor Kurzem in der Akademie ausgestellt waren — dicht neben den Cornelius'schen Cartons, um den Contrast um so greller zu machen — verbreiten darüber ein erschreckendes Licht. Es wäre wahrlich der Mühe werth gewesen, dass Sie express dazu hergekommen wären, um diese Blüthe des Unsinns in Augenschein zu nehmen, um dann hernach dem lieben Publicum eine kleine Standrede darüber zu halten. Die berliner Architekten haben sich dabei in ihren Kunststücken förmlich überboten; aber alle haben doch glücklich herausgefühlt, worauf es bei dem projectirten Dombau selbst ankommt, nämlich auf eine neue Decoration des Schlossplatzes, also ungefähr ein Ding, welches zwischen dem Schloss, Zeughaus und Museum eine mittlere Proportionale bildet, damit sich ein wirksames Ensemble ergibt. Als praktische Köpfe haben sie denn auch zu ihren Bauplänen selbst ein Gemälde hinzugefügt, um zu zeigen, wie der Schlossplatz in Zukunft aussehen wird, und zwar bei Sonnenschein wie bei Mondschein. Auch die verschiedenen Lichtreflexe des zukünftigen Doms sind wie in einem Guckkasten zu sehen. *Veni, vidi vomui*, möchte man sagen. Ich halte es für Ihren fruchtbarsten Gedanken, dass Sie die ganze bildende Kunst auf die Architektur zurückführen, wodurch auch allein die Kunst mit dem Handwerk verwachsen kann. Wie wahr dies ist, zeigt am meisten die berliner Bauerei, die eben den inneren Inhalt des Bauwerkes selbst ganz preisgibt, um statt dessen vielmehr auf den malerischen Effect zu speculiren — ohne damit im geringsten sagen zu wollen, dass es nun mit der Malerei selbst um so besser stände; im Gegentheil. Die ganze berliner Kunst schwebt eben in der Luft und ist selbst ganz so innerlich hohl, wie die Entwürfe zum Dombauproject."

Coblenz. Die Freunde mittelalterlicher Baudenkmale, welche ihre Reise in diesem Jahre an die Ufer des Rheines führen wird, werden auf ein interessantes Kunstwerk aufmerksam gemacht, welches noch wenig bekannt ist. Eine halbe Stunde unterhalb Coblenz liegt auf einer Insel im Rhein, Niederwerth genannt, eine ehemalige Augustinerkloster-Kirche, vollendet 1474. In gothischem Stile gebaut, besteht sie nur aus einem Schiffe von 47′ Länge auf 35′ Breite, woran sich das Chor mit 60′ Länge auf 28′ Breite anschliesst. Das Chor wird abgegränzt durch drei Seiten eines Achteckes. Das Maasswerk in den Fenstern ist der Epoche entsprechend verschieden, fischblasenförmig. Das Netzgewölbe in einer Höhe von 52′ ruht auf Halbsäulchen, deren Stützen Steinfiguren sind. Die Emporkirche stammt theils aus derselben Zeit, theils (die vordere Hälfte) aus dem Jahre 1663. Der Fussboden des Schiffes ist aus Grabsteinen zusammengesetzt. In ihren gefälligen, schlichten Formen ist sie eines der schönsten Muster für eine einfache gothische Kirche. Ausser einem sehr guten Gemälde der altkölnischen Malerschule und mehreren Fragmenten alter Glasgemälde wird dort noch die Mütze des h. Bernard aufbewahrt. In dem an die Kirche stossenden Klostergebäude weilte im Jahre 1337 König Eduard III. von England vom 29. August bis zum 8. September, mit dem deutschen Kaiser Ludwig dem Baier Verhandlungen führend wegen eines Bündnisses gegen Papst Benedict XII., und König Philipp VI. von Frankreich.

Braunsberg. Wie ich in Nr. 5 d. Bl. bereits mitgetheilt, hat nun auch in Ermeland, unter dem Protectorat des Bischofs, ein Kunstverein sich gebildet, welcher 1) Erforschung der heimischen Kunstwerke im Zusammenhange mit der Entwicklung der Kunst im Allgemeinen, 2) Erweckung und Belebung eines geläuterten, auf wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Geschmacks, und 3) Mitwirkung bei Restauration alter und Ausführung neuer Kunstwerke sich zur Aufgabe gemacht hat. — Die Statuten dieses Vereins sind in Nr. 7 des Danziger katholischen Kirchenblattes publicirt. Nr. 11 desselben Blattes bringt schon den Bericht über die erste Sitzung des neuen Vereins. In Nr. 11 und 14 desselben Blattes wird der Verein in vier Artikeln auf verschiedene Puncte hingewiesen, welche seiner besonderen Aufmerksamkeit werth sein dürften. Möge der Verein blühen und gute Früchte tragen. R. Bergau.

Nürnberg, im April. Am 13. d. M. wurde im Germanischen Museum die Aufstellung des grossen, 32 Fuss hohen gemalten Fensters vollendet, welches König Wilhelm von Preussen dem Germanischen Museum schon im Jahre 1862 zugesagt hatte. Es ist auf demselben die Gründung der Carthause in Nürnberg, bekanntlich Local des Germanischen Museums, dargestellt. A. v. Kreling zeichnete die Cartons, nach welchen W. Martin die Malerei in der königl. Anstalt für Glasmalerei zu Berlin auf Glas ausführte. Das Glasgemälde war schon 1866 vollendet und ist auf der grossen pariser Ausstellung von 1867 ausgestellt gewesen. Dasselbe war ursprünglich für das Mittelfenster der Kirche der ehemaligen Carthause bestimmt, in welcher auch Kaulbach's bekanntes Wandbild: „Kaiser Otto III. steigt in das Grabgewölbe Karl's des Grossen", sich befindet. Da das farbige Licht für Betrachtung der in der Kirche aufgestellten Kunstwerke, die an und für sich nur spärlich beleuchtet sind, störend gewesen war, und diese andererseits auch wieder das Glasgemälde zum Theil verdeckt hätten, hat der Director des Germanischen Museums, A. Essenwein, eigens für das Glasgemälde eine mit grossem Geschick angelegte Halle erbaut, in welcher das Kunstwerk in bester Beleuchtung nun ungestört betrachtet werden kann. R. Bergau.

Wien. Die zwei letzten Jahre sah man in unserer Reichshauptstadt wie bisher seit einem Jahrzehend eine grosse Thätigkeit auf dem Gebiete der Baukunst sich entwickeln. Wir bleiben nur bei der kirchlichen stehen. Es gehören hieher theils in früheren Jahren begonnene und nun eifrigst fortgesetzte, theils neue Bauwerke. Davon ist u. A. die Kirche „unter den Weissgärbern" zu nennen, deren Bau bis zur Einwölbung fortgeschritten ist, dann der Neubau des Thurmes an der Rathhaus-Capelle, nach dem Plane des Ober-Bauraths Schmidt. Unter Leitung und nach Entwurf von diesem wurde bekanntlich durch die Gemeinde die katholische Pfarrkirche in der „Brigittenau" Ende des Jahres 1867 begonnen. Diese Kirche, welche 1870 vollendet werden soll, liegt zwischen der Jägerstrasse und der Margarethenstrasse so, dass deren Hauptseite mit der Vorhalle und den zwei 34 Klafter hohen Glockenthürmen mit der Brigittenstrasse dieselbe Richtung hat. Der zukünftige Boden des Kirchenbauplatzes wird (nach dem höchsten Wasserstand) nahezu 8 Fuss höher als der jetzige, und der Fussboden der Kirche im Innern kommt noch 3 Fuss höher. Das ist ein sehr praktischer Gedanke und soll bei jeder neuen Kirche, selbst bei jeder Restauration, wo möglich beachtet werden, nämlich in so fern, dass man auf mögliche Tieferlegung des Aussenbodens trachtet, dann würde so mancher Kirchenbau von keiner Feuchtigkeit Spuren an sich tragen. Die dreischiffige Anlage der genannten Kirche hat 26 Klafter 2 Fuss innere Mittelschifflänge und 10 Klafter 5 Fuss innere Breite der drei Schiffe, an deren Abschluss der Hochaltar und die beiden Nebenaltäre zu stehen kommen. Nach den angeführten Raumverhältnissen können daher 2000 Personen darin bequemen Platz finden. Von der Vorhalle führen drei Eingänge in das Innere; die linke Thurmhalle dient als Taufcapelle, die rechte enthält die Stiege auf die Orgel empor und weiter in die Thürme. Zur Linken des Chores liegt die Sacristei mit einem Nebenraume und zur rechten eine Capelle (Trauungscapelle) ebenfalls mit einem Nebenraume, welche Räume durch eine Art Chorumgang verbunden sind. Von der Sacristei und der Capelle, die auch unmittelbar von aussen zugänglich sind, führen Treppen zu den darüberliegenden geräumigen Oratorien. Der ganze Kirchenraum, mit Ausnahme des gewölbten Chores, wird mit Holzdecken versehen und bemalt. Das Bauwerk selbst wird in Ziegelrohbau, mit möglichster Vermeidung von Stein, durchgeführt und, so von den übrigen neuen und alten Kirchen Wiens sich unterscheidend, von besonderem Interesse sein. Wie nahe die Votivkirche ihrer Vollendung steht, ist zu bekannt, dass wir dies hier noch eingehender nachweisen sollten. Bezüglich der kirchlichen Baukunst steht es dermalen in Wien in der That sehr gut; möchte nur dieser Eifer und diese entschiedene Richtung eines „Schmidt" noch lange sich erhalten! —

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst einem Doppelblatte als artistischer Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 10. — Köln, 15. Mai 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte, ihre Vorbilder und ihre Entwicklung.

Für Architekten, Kunsthistoriker und Geistliche.

Von Oscar Mothes.

Zweite Auflage. Leipzig, Priber, 1869.

Nach Verlauf von vier Jahren erscheint hier in zweiter Auflage eine Schrift, die es in Wahrheit verdient, in ihren Grundzügen den Lesern des „Organs" bekannt gemacht zu werden. Wenn gelehrte Arbeiten, wie die vorliegende, selten über die erste Auflage hinauskommen, so gereicht es der letzteren von vorn herein zu grosser Ehre, schon in so kurzer Zeit in der gelehrten Welt, auf welche sie namentlich berechnet ist, einen völligen Absatz gefunden zu haben. Dazu kommt, dass der Stoff ein geschichtlich höchst wichtiger und interessanter ist, indem er mit der Entwicklung der Basilikenform sich zugleich in viele andere Fragen der Liturgik und der Religionsübung der ersten Christen verzweigt. Aber wäre das auch nicht, wie freudig muss man ein Unternehmen begrüssen, das die Vorbilder, die grossartige Entwicklung und die Eigenthümlichkeiten einer Bauform so ausreichend darzustellen sucht, als es nach den Resten, nach den schriftlichen Ueberlieferungen und Vorarbeiten möglich ist. Damit hätte man ja sichere Typen für die noch grossartigere Entwicklung, die ihr im romanischen und dann im gothischen Stile beschieden war, gewonnen, ja, man sähe geradezu die wichtigste Vorfrage der mittelalterlichen Baukunst gelöst, abgesehen davon, dass die Basilikenform der ersten christlichen Jahrhunderte in zahlreichen und grossartigen Denkmälern Ausdruck gefunden hat und an sich einen bedeutenden Rang unter den Kunstbauwerken der Welt einnimmt. Es ist bekannt, wie eifrig die Gelehrten — der älteren Arbeiten nicht zu gedenken — gerade in den letzten Decennien die Basilikenfrage aufgenommen und nach dieser oder jener Seite hin gelehrten Erörterungen unterzogen haben. Alle Arbeiten, welche dieserhalb ans Licht traten, waren je in ihrer Weise dankenswerth, aber keine hat das Thema erschöpft; denn die einen stützten sich zu einseitig auf die erhaltenen Monumente, die anderen auf die schriftlichen Nachrichten, welche über heidnische und christliche Basiliken vorliegen. Das Resultat war in Kurzem folgendes: Nachdem Kunstschriftsteller wie Schnaase und Kugler die ältere Ansicht, dass die heidnischen Basiliken Vorbild der christlichen, ja, seit Constantin mehrfach dem christlichen Cultus übergeben seien, adoptirt hatten, zeigte Zestermann in einer gekrönten Preisschrift 1847, *de Basilicis*, dass die christlichen Basiliken das freie Entwicklungsproduct des christlichen Cultus seien, und brachte dafür ein weitschichtiges, mit philologischer Kritik gesichtetes historisches Material bei. Dieser Auffassung trat noch in demselben Jahre der um die Erforschung und Würdigung echt christlicher Kunst hochverdiente Architekt H. Hübsch bei, indem er, „allerdings zu weit gehend", in seinem Büchlein: die Architektur und ihr Verhältniss zur heutigen Malerei und Sculptur, die charakteristische Anordnung der Basilika als durch und durch neu bezeichnet. Im Ganzen folgte der Zestermann'schen Annahme 1851 auch Kreuser im „Kirchenbau"; drei Jahre später entschied sich ein junger Gelehrter, der den Cultur- und Cultusformen des Urchristenthums überhaupt sein for-

schendes Auge zuwandte, zunächst in einer besonderen Schrift: „Ueber den Ursprung . . der Basilika", für die ältere, gangbare Meinung, modificirte aber diese Ansicht 1858 in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst dahin, dass er nicht mehr die öffentlichen Basiliken, sondern die Hausbasiliken, die *oeci*, als das Muster der christlichen Basiliken aufstellte. Es ist Prof. A. Messmer in München. Für die letztere Ansicht sprach sich noch im selben Jahre der früh verstorbene Gelehrte W. Weingärtner über den „Ursprung und die Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes" aus, gerieth aber zugleich dadurch in einen Widerspruch, dass er das christliche Gotteshaus der constantinischen Zeit für eine einfache Fortsetzung des heidnischen Hypäthraltempels ausgab. Dagegen stellte endlich Kreuser 1860 in der zweiten Auflage seines „Kirchenbaues" die Behauptung auf, der christliche Kirchenbau sei von der Synagoge zu Alexandria abzuleiten, die nach einer Stelle im Talmud nach Art einer grossen Basilika erbaut worden wäre.

Diesen verschiedenen Ableitungen und Anschauungen gegenüber, die in kleineren Schriften und Zeitschriften je nach den Anschauungen der Verfasser entweder angenommen oder verworfen wurden, hat dann Mothes in dem vorliegenden Werke die Frage, so weit es sich jetzt übersehen lässt, zum Abschluss gebracht und sichere Resultate gewonnen. Während früher die Architekten als die Beherrscher der *fabrica et ratiocinacio* des Vitruv die Quellenforschung, die Kunstgelehrten als die Beherrscher der letzteren die Praxis zu wenig mitsprechen liessen — hat er mit Hülfe des gelehrten, meistens gesammelten Materials und seiner praktischen Fachkenntnisse gezeigt, wie sich das Ideal des christlichen Gotteshauses durch Combinirung aus mehreren dem Bedürfnisse angepassten Gebäudeformen allmählich entwickelt habe — eine Lehre, die neuesthin wesentlich erst von Otte in der vierten Auflage seiner Kunst-Archäologie adoptirt ist, von anderen wie von Lübke gar nicht gekannt zu sein scheint. Mothes hat den Stoff auf verhältnissmässig kleinem Raume verarbeitet; denn die Arbeit füllt in Octav nur 104 Seiten. Die Eintheilung in fünf Bücher und diese wieder je in einzelne Capitel, erleichtert die Uebersichtlichkeit und Verständlichkeit in einer Weise, die bis jetzt nur zu wenig gehandhabt ist.

Das erste Buch, S. 1—18, handelt von den christlichen Cultstätten vor Auftreten der Basiliken, und zerfällt in 7 Capitel, welche nach den einzelnen Wandlungen dieses Zeitraums eingetheilt sind. So betreffen das 5. und 6. Capitel — an sich die beiden wichtigsten — die Zeit vom Tode Petri und Pauli bis zum Ende des II. Jahrhunderts — und vom Anfange des III. Jahrhunderts bis zum Auftreten der Basilika.

Das zweite Buch, S. 19—28, in 4 Capitel zerfallend, betrifft „den Namen Basilika". Das dritte Buch mit 5 Capiteln, S. 29—64, handelt nun von der Form altchristlicher Basiliken, und zwar das 1. Capitel hinsichtlich der ganz oder theilweise erhaltenen Basiliken des III. und IV. Jahrhunderts, das 2. Capitel hinsichtlich der nicht mehr erhaltenen Basiliken desselben Zeitraumes, so weit dieselbe aus Beschreibungen oder aus gelegentlichen Erwähnungen einzelner Theile erhellt, das 3. Capitel von der Form der ganz oder theilweise erhaltenen Basiliken der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts, das 4. von der gleichzeitigen nur nach schriftlichen Zeugnissen bekannten. Da werden uns dann vom Jahre 252 ab, in dem die älteste, die Reparaturbasilika des heutigen Orleansville in Algerien auftritt, bis ins V. Jahrhundert hinein eine grosse Reihe prachtvoller Bauten, der Zeitfolge nach in möglichster Kürze vorgeführt. Jeder Beschreibung folgt die Literatur, der sie entnommen ist, darunter erfreut uns bei den italienischen Basiliken häufig die Bemerkung „Eigene Untersuchung an Ort und Stelle" oder eine ähnliche, da sie uns von der richtigen Darstellung nur noch mehr vergewissert. Mehrere jenseit des adriatischen Meeres gelegene Monumente, welche seither den Kunstbüchern fremd geblieben, sind nach älteren und neueren Reiseberichten ans Licht gezogen und in die Kette der herrlichen Basilikenbauten für immer eingereiht. Das 5. Cap. „Die Zusammenstellung der Ergebnisse der vorigen Capitel" nimmt unzweifelhaft unser höchstes Interesse in Anspruch, da es nach den vorliegenden Beispielen die wesentlichen und unwesentlichen Elemente der Basilikenform resumirt. Um dem Leser die Eigenthümlichkeiten der Basilikenform und ihre Wandlungen noch deutlicher zu zeigen, schlägt Mothes ein Verfahren ein, das in etwas anderer Weise, nämlich hinsichtlich der Verbreitung des gothischen Stiles zu geographischen Zwecken 1864 schon Mertens mit allem Erfolge begonnen hatte. Mothes gibt nämlich am Ende eine grosse tabellarische Uebersicht der Basiliken von 250 bis 580 nach Christus, in der ersten Rubrik die Zeitrechnung, in der zweiten die Namen der Kirchen, und in 25 coordinirten Rubriken sind die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Bauten, man möchte sagen, mit grosser Gewissenhaftigkeit, so weit es ging, vermerkt oder in Frage (?) gestellt. Eine solche Statistik spricht wie Zahlen, bietet jedem denkenden Menschen die Handhabe, selbst zu prüfen und zu urtheilen, und entgeht auch, wenn von geschmackvollem Texte begleitet, der

Gefahr, dass ein schönes Material ohne Genuss an einander gereiht werde. Für die vorliegende Frage ergibt sie im Grossen und Ganzen folgende historische Gesetze:

S. 51. Dass die Christen es nicht verschmähten, antike Gebäude aller Art, Tempel, Privathäuser und öffentliche Gebäude zu Cultuszwecken zu benutzen.

S. 52. Dass fast alle Basiliken, deren Orientirung wir kennen, mit alleiniger Ausnahme des Domes zu Trier, von dem es bekanntlich noch ziemlich unsicher ist, ob er von vorn herein eine Basilika war, bis in die Zeit um 420 nach Westen orientirt sind.

S. 53. Dass wir bis zum Jahre 400 eigentlich stets nur eine Apsis finden.

S. 54. Dass vielleicht ein Presbyterium nicht als wesentlicher Bestandtheil einer Basilika anzusehen ist, sondern bloss denjenigen zukommt, deren Geistliche die Angelegenheit einer fest bestehenden Gemeinde zugleich zu verwalten hatten — dass, wo ein Presbyterium vorhanden war, der Altar immer etwas aus der Konche vorgeschoben wurde.

S. 55. Dass die Einrichtung des Presbyteriums fast überall dieselbe war, (amphitheatralisch aufsteigende Sitze ziehen sich in der Apsis umher, in der Mitte, im Scheitel des Halbkreises, ist der Bischofssitz angebracht, etwas höher wie die andern, gewöhnlich 11 Stufen über der *area* der Apsis, die wiederum nebst dem eigentlichen Altarplatz um mehrere Stufen über dem Schiff erhöht lag).

S. 55. Dass die Cancellen nur bis zu Constantin die Seitenschiffe ebenfalls abschnitten, später bloss einen Theil des Mittelschiffes.

S. 56. Dass Querschiffe im Anfange nicht vorkommen, später nicht sehr häufig, dass vor 320 kein Querschiff bis jetzt authentisch nachgewiesen — und dass endlich das Auftreten der Kreuzungskuppel und der Exedren an den Querschiffen orientalischem Einflusse zuzuschreiben ist.

S. 57. Dass eine Kirche ohne Martyrergrab oder mindestens Reliquiengrab als vollgültig geweiht nicht angesehen wurde, und ein solches Grab integrirender Bestandtheil der Kirche, besonders der Basilika war.

Dass der Innenraum in eine ungerade Anzahl von Schiffen zerfiel, dass, so lange der Basilikenbau nicht entwickelt oder von localen Gründen bedingt war, die Thüren seitwärts, seit 300 aber der Regel nach dem Altar gegenüber in ungrader Zahl angebracht wurden.

S. 58. Bis gegen das Jahr 370 hin findet sich die Stützung der Schiffscheidemauern durch Architrave, von da an durch Bogen bewerkstelligt. Emporkirchen sind kein integrirender Theil der occidentalen Basiliken, wohl aber der orientalischen, und zwar dort wegen der Trennung der Geschlechter, die im Abendlande durch Vertheilung des Nordschiffes an die Frauen, des Südschiffes an die Männer bewerkstelligt wurde.

Die Erhöhung des Mittelschiffes ist eine wesentliche Eigenschaft der Basiliken, die exclusive Beleuchtung durch diese Erhöhung ist nicht wesentlich, die Beleuchtung als theilweise durch das Mittelschiff geschehend, ist zwar nicht unbedingt nothwendig, aber meist vorhanden.

S. 59. Es ist eine wagerechte, aus Balken mit oder ohne Cassettenverkleidung hergestellte Bedeckung als charakteristisch für die Basiliken anzunehmen.

S. 61. Ein Narthex als baulicher Theil ist nicht unbedingtes Erforderniss einer Basilika, wohl aber eine Vorhalle und ein Hof mit Brunnenhallen um diesen Hof, Propyläen an seinem Eingang sind nicht unbedingt erforderlich.

Die Basiliken lagen, wenn möglich, hoch und frei, und bildeten in ihrer Hauptmasse ein von Ost nach West laufendes längliches Viereck.

S. 62. Nicht jede Basilika braucht ein Baptisterium zu haben.

Das vierte Buch von 5 Capiteln, S. 64—92, beschäftigt sich mit „dem Material, welches der altchristlichen Kunst zu Bildung der Basilikenform zu Gebote stand“, indem es dasselbe im 1. Capitel in den basilikenähnlichen Gebäuden des heidnischen Orients, also in den Tempelbauten Aegyptens, in den Palastbauten Assyriens und Persiens und in den Grabhügeln Ost-Indiens, im II. Capitel in den basilikenähnlichen Gebäuden bei den Juden, und zwar im Tempel und Hause Salomon's und im Tempel Serubabel's und Jeremias', so wie in den den Tempel umgebenden Hallen nachweist. Eben so werden im 3. Capitel Gebäude basilikaler Form bei den Griechen vor der römischen Herrschaft an den Hallen, Stoen und Tempeln untersucht, und im 4. Capitel die Gebäude basilikaler Form im Römerreich an geeigneten Bauwerken und Bautheilen vorgeführt, um im letzten Capitel auf die antiken Gebäudetheile, welche basilikale Formen haben, hinzuweisen.

Das fünfte Buch endlich legt S. 93 — 104 treffend den Gang, den die christliche Kunst bei Ausbildung der Basilikenform nahm, und zwar im 1. Capitel allgemein den Gang, den die Baukunst überhaupt bei Gestaltung neuer Gebäudeformen nimmt, im 2. die Aufgabe, welche das Christenthum an die Baukunst stellte, im 3. den Ausbildungsgang der christlichen Basilikenform. Kurz, überall, wo kleinere Räume um einen grösseren Mittelraum gelegt und letzterem ein besonderes Licht gegeben werden sollte, sah sich die

Baukunst fast auf basilikenartige Anlagen angewiesen.

Dahin lauten die Resultate und dahin geht die Untersuchung des Verfassers. Zwar hätten stellenweise die Gesetze noch bündiger und die Deductionen fliessender gewählt werden können, — immerhin aber hat der Verfasser in treffender, zuweilen in lehrsatzähnlicher Fassung, in rationeller Anlage und Ausführung seine Aufgabe gelöst. Eine treffende Kürze erlaubten ihm mehrentheils die Vorarbeiten, ohne selbst auf philologische Kritik zu verzichten, eine übersichtliche und sichere Darstellung ermöglichten ihm die eigenen Local-Untersuchungen und eine so ausreichende Zusammenstellung des Stoffes, wie sie vorher noch nicht gelungen war und endlich die Rücksichtnahme auf die traditionellen localen und liturgischen Motive, aus denen mit culturgeschichtlicher Nothwendigkeit die wichtigen Resultate über die Basilikenform, und andererseits über dem Cultus und die Gebräuche der ersten christlichen Jahrhunderte hervorgingen, die uns Mothes' Schrift zugleich bietet.

Kein Geschichtsfreund sollte also unterlassen, sich mit dem Inhalte des Buches bekannt zu machen, — in jedem Falle aber wird es in der Bibliothek der Kunsthistoriker, Architekten und Geistlichen nicht fehlen dürfen, für welche es namentlich geschrieben ist.

N.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

VII. Der heilige Petrus der Martyrer.

(28. April 1252.)

Lebensbild.

Der h. Petrus der Martyrer *(Petrus Martyr)*, bei welchem der Titel Martyrer *(Martyr)* mit allgemeiner Uebereinstimmung in einen Beinamen übergegangen, ist nach ihrem grossen Patriarchen der Stolz des Dominicaner-Ordens. Es gibt nur wenige Gemälde in ihren Kirchen, auf denen man ihn nicht mit seiner dunkeln Physiognomie und seinem blutenden Kopfe dargestellt findet.

Er wurde im Jahre 1205 zu Verona geboren. Seine Eltern und Verwandten gehörten der damals in Nord-Italien herrschenden häretischen Secte der „Katharer“ an. Petrus wurde jedoch in eine katholische Schule geschickt, wo er das Glaubensbekenntniss in der katholischen Form erlernte, und wurde, da er es bei seiner Heimkunft wiederholte, mit Schlägen misshandelt. Der h. Dominicus fand, als er zu Verona predigte, in diesem Jüngling einen tauglichen Schüler, und beredete ihn, dass er den Dominicanerhabit bereits in einem Alter von 15 Jahren nahm. Er wurde in der Folge ein einflussreicher Prediger und vom Papste Honorius III. zum General-Inquisitor ernannt. Als solcher mochte er gegen Andersgläubige manche Härte verübt und sich dadurch zahlreiche Feinde zugezogen haben, welche ihm auch den Untergang bereiteten. Zwei Edelleute aus den venetianischen Staaten, die er der weltlichen Gewalt überantwortete, und welche Einkerkerung und Vermögens-Confiscation erlitten, entschlossen sich nämlich, eine kurze und blutige Rache an ihm zu nehmen. Sie dingten Meuchelmörder, welche ihm bei seiner Rückkehr von Como nach Mailand auflauern sollten, und stellten sich am Eingange eines Waldes auf, durch welchen er, von einem Laienbruder begleitet, gehen musste. Bei seinem Erscheinen stürzte einer der Meuchelmörder auf ihn los und schlug ihn mit einem Axthieb zu Boden; alsdann verfolgten und erschlugen sie seinen Gefährten; als sie zurückkehrten, sahen sie, dass Petrus den Versuch machte sich auf den Knieen zu erheben und dass er im Begriff war, das apostolische Glaubensbekenntniss zu beten, oder, wie Andere berichten, es mit seinem Blute auf den Boden zu schreiben. Er hatte das Wort „Credo“ geschrieben, als die Mörder ihr ruchloses Werk vollendeten und ihn mit einem Schwerte durchbohrten. Er wurde im Jahre 1253 von Innocenz III. heilig gesprochen, und sein Schrein in der St. Eustorgiuskirche zu Mailand, von Balduccio von Pisa, ist eines der wichtigsten Kunstwerke des vierzehnten Jahrhunderts.

Trotz seiner Berühmtheit in der Kunst und ungeachtet seines grossen Ruhmes und seiner Heiligkeit, kann man die ganze Geschichte und den Charakter dieses Mannes nur mit Schmerzgefühl betrachten. Es scheint, dass er bei seinen Lebzeiten nicht einmal bei seinen eigenen Ordensbrüdern beliebt war und seine harte Verfolgungssucht ihn allgemein verhasst gemacht habe. Aber nach seinem Tode hat ihn der Einfluss des Dominicanerordens zu einem der populärsten Heiligen in Italien gemacht. Es ist keine Dominicanerkirche in der Romagna, in Toscana, Bologna oder im Mailändischen, in welcher sich keine Bildnisse von ihm und Darstellungen seines Martyrthums befänden.

Kunst.

Auf Andachtsbildern trägt er den Habit seines Ordens und die Palme als Martyrer und das Crucifix als

Prediger; wenn er die Palme nicht in der Hand hält, dann befindet sie sich zu seinen Füssen. Ausserdem unterscheidet er sich vom h. Dominicus auch durch seinen schwarzen Bart und die Tonsur, während der h. Dominicus ein schönes und zartes Gesicht hat; aber sein eigentliches Attribut — als Martyrer — ist die klaffende Wunde auf seinem Kopfe mit dem herabrinnenden Blute; oder der in seinen Kopf gehauene Säbel oder das Beil, wie solches auf einem Bilde in der Brera zu Mailand von Cima da Conegliano zu sehen ist, oder er ist mit einem Schwerte durchbohrt, was aber nicht so gewöhnlich ist. Derartige Andachts-Bilder haben z. B. gemalt:

1) Guercino. Der h. Petrus M. kniet mit dem Säbel zu seinen Füssen. (In der Galerie zu Mailand.)

2) Bevilacqua. — Der Heilige stellt der h. Jungfrau Maria einen Verehrer vor; auf der anderen Seite befindet sich Job, der Patriarch der Geduld, eine Rolle haltend, auf welcher geschrieben steht: *„Eruet Te de morte et bello, de manu gladii“*. (In der Galerie zu Mailand.)

3) Angelico. — Er steht, mit einem Schwerte durchbohrt, auf der einen Seite des Thrones der Mutter Gottes, mehr mit einem eifrigen und ascetischen, denn mit einem strengen und entschlossenen Ausdrucke. (In der Galerie zu Florenz.)

Der schönste und charakteristischste Kopf des h. Petrus M., den man sehen kann, befindet sich in einer Gruppe von Andrea del Sarto, wo er dem h. Augustinus gegenüber steht, *„in aria e in atto fieramente terribile“*, wie ihn Vasari vortrefflich schildert; und in der That sind der Eifer, die Energie, die unbezähmbare Entschlossenheit, gewiss auch niemals vollkommener ausgedrückt worden als auf diesem Bilde (welches sich im Pitti-Palaste zu Florenz befindet).

Martergeschichten sind lange Zeit ein beliebter Gegenstand der christlichen Kunst gewesen und treten schon früh neben den biblischen Vorgängen in den Denkmälern des Mittelalters auf. In dem Maasse, als der Verehrung der Gläubigen die Gestalten und die Geschichten der Heiligen sich in den Vordergrund drängen, und die Legende mit ihren reicheren Scenerien die einfacheren Thatsachen der h. Schrift überwuchert, nimmt auch die Lust an der Schilderung des Lebens der Heiligen, mithin also der Martyrer überhand. Was zunächst dazu reizen mochte, ist der hohe Opfermuth, die freudige Entschlossenheit des Christen, für seinen Glauben in den qualvollsten Tod zu gehen. Manchmal verbindet sich damit auch die Absicht, eine wunderbare Errettung aus der Todesgefahr und dadurch wieder die Herrlichkeit und Macht des Christenthums zu zeigen.

Die Tendenz, solche Gesinnung zu schildern, tritt in den meisten derartigen Bildern des XV. Jahrhunderts hervor, aber auch schon früher findet man bemerkenswerthe Beispiele. In dem Gemälde-Cyklus, welchen Spinello von Arezzo (Aretino) gegen Ende des XIV. Jahrhunderts an den Wänden des Campo Santo zu Pisa ausführte, sieht man ein Bild, welches das Martyrium des h. Ephesus darstellt. Der Heilige sitzt betend, von Flammen umzingelt, in einem Ofen; aber das Feuer verzehrt ihn nicht, und nur seine Verfolger werden durch Blitzstrahlen vom Himmel ringsum erschlagen. In anderen Gemälden sieht man Marterscenen, oft der widerwärtigsten Art, mit steigender Lust und einem fast befremdlichen Behagen geschildert. Wenn Laurentius auf seinem Roste über einem Feuer langsam gebraten wird, oder Katharina lächelnd zwischen zwei Rädern steht, welche sie zu zermalmen drohen, wie auf einem sorgfältig durchgeführten Bilde des Gaudenzio Ferarri in der Brera zu Mailand, wenn Agatha auf einem Teller ihre abgeschnittenen Brüste präsentirt, wie auf einem feinen Bildchen der Schule Lionardo's im Palaste Borghese zu Rom; oder wenn gar Erasmus, wie man es auf einer kostbaren Altartafel flandrischer Kunst in St. Peter zu Löwen sieht, mit Gleichmuth sich die Eingeweide aus dem Leibe winden lässt: so sind das Alles nur wenige Beispiele aus Hunderten, die uns eine bedenkliche Entartung des Gefühls, eine Rohheit des ästhetischen Sinnes bei höchster technischer Feinheit zu erkennen geben.

Die grossen Meister der Blüthezeit, namentlich die Italiener, haben nur selten Marterscenen gemalt, und niemals die Gräuel einer so raffinirten Grausamkeit. Erst die spätere Zeit, vom Ausgange des XVI. Jahrhunderts an, gefällt sich wieder im Hervorsuchen derartiger Henkerscenen, weil die Kirche damals ein gesteigertes Bedürfniss empfand, auf die Einbildungskraft der Massen durch drastische Mittel zu wirken. Am wenigsten haben die Venezianer sich auf dieses Gebiet eingelassen. Die Maler der Erdenlust, des ruhig heiteren Daseins konnten keinen Gefallen an solchen unlustigen Dingen finden, ihr golden klares Colorit scheint dagegen zu protestiren. Von den Martyrern bringen sie auf Altarbildern am liebsten den h. Sebastian an, weil dieser ihnen Gelegenheit bot, einen eleganten nackten Menschenkörper in ihre Gemälde und durch diese in die Kirche einzuschmuggeln.

Tizian hat ein paar Mal Marterscenen gemalt. Die bedeutensten darunter sind die grosse Dornenkrönung Christi im Louvre, die bereits erwähnte Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig und das prachtvolle Bild, welches er in der Zeit seiner frischesten Kraft und vollsten Entwicklung für die grosse Kirche der Domini-

caner S. Giovanni e Paolo zu Venedig, und zwar für den Altar des Petrus Martyr gemalt hat. Es befindet sich noch jetzt im Besitz dieser Kirche, nachdem es gleich so vielen andern Kunstwerken Italiens während der napoleonischen Herrschaft die zusammengeraubte Sammlung des Mussée Napoleon eine Zeit lang hatte vermehren helfen.

Wenn man einen Blick auf die mächtige Composition wirft, so ist der Inhalt derselben in seiner allgemein menschlichen Gewalt so ergreifend, dass man kaum auf den Einfall kommt, zu fragen, welcher specielle Vorfall sich hier begibt. Genug, ein Wehrloser, dazu ein Mann Gottes, wird hinterrücks von Mördern überfallen und erschlagen. Was kümmert es uns, zu wissen, dass dieser h. Petrus, welcher vorzugsweise „der Martyrer" genannt wird, im Jahre 1205 geboren war, als Mitglied des Dominicaner-Ordens zu hohem Einfluss gelangte, in Ober-Italien vom Papste zum Gross-Inquisitor und Ketzerrichter gegen eine Secte der Manichäer ernannt wurde und im Jahre 1252 auf der Strasse von Como nach Mailand durch gedungene Menchelmörder erschlagen wurde? Diese geschichtlichen Daten sind es nicht, die unser Mitgefühl erregen. Nur die wunderbare Macht, mit welcher Tizian das reine Menschliche einer solchen Situation betont hat, setzt die Saiten unseres Inneren in Erschütterung.

In einer gebirgigen Landschaft, hart am Rande eines Waldes, hat der Mörder sein dahingeschiedenes Opfer überfallen. So hoch stand dem Künstler die poetische Wahrheit über der materiellen Wirklichkeit, dass er nicht einmal die Ordenstracht zur Anwendung brachte, sondern ein ideales Costüme vorzog. Man sieht daran wie an vielen anderen Zügen, wie fern der „Realismus" des Tizian von dem liegt, was man heutzutage so nennt. Der Heilige ist durch einen Schlag bereits zu Boden geworfen; sein Gefährte, ebenfalls ein Ordensbruder, entweicht voll wilden Entsetzens, das sich unübertrefflich in der jähen Wendung seines Körpers, dem Angstausdruck des Kopfes, dem stieren Blick und dem wirren Haare ausspricht. Der Mörder, eine gemeine untersetzte Figur, hat den zu Boden gestürzten h. Mann beim Gewande ergriffen und holt eben zum wilden Stosse aus, um ihn vollends zu tödten. Da fällt mitten in diese tragische Scene voll Leidenschaft und Graus ein Lichtstrahl vom Himmel, der die Kronen der hohen Bäume durchbricht und bis in das Helldunkel des Dickichts seine Reflexe wirft. Aus der Höhe schweben zwei wunderliebliche Engelknaben herab, um dem Martyrer die Palme zu bringen. Mit schon brechendem Auge gewahrt dieser die himmlischen Boten, und streckt in letzter Kraft die Linke wie beschwörend gegen sie empor. So überstrahlt eine überirdische Glorie die schwarze Schreckensthat, erfüllt den Sterbenden mit dem süssen Gefühle der nahenden Seligkeit und gibt dem Beschauer jene erhöhte Stimmung, jene Versöhnung, welche der wahren Tragödie nicht fehlen darf.

Wie poetisch und schön dies vom Meister gedacht ist, wie ergreifend er in wenigen Zügen den ganzen geistigen Inhalt der Handlung entfaltet hat, das brauchen wir kaum zu bemerken. Für Tizian's Kunstauffassung ist es aber besonders von Bedeutung, wie er die landschaftliche Umgebung zur Handlung zu stimmen gewusst hat, so dass der Eindruck wesentlich mit auf diesem Elemente beruht. Diese hohen mächtigen Bäume, die fern sich hinziehende Hügellandschaft, die von scharfem Lichte erhellt wird, das alles ist hier mit einer Freiheit dem Hauptzwecke dienstbar gemacht, wie sie vor Tizian Keiner, Wenige nach ihm besessen haben.

Die Ermordung, oder, wie man es zu nennen pflegt, das Martyrthum des h. Petrus kommt sehr häufig vor und wird in den gewöhnlichen Puncten nur selten verschiedenartig behandelt. Die zwei Menchelmörder, deren vornehmster in der Legende Carina heisst; der zu Boden geschlagene Heilige, mit verwundetem und blutendem Kopf, mit der Hand das Wort „Credo" auf den Boden zu schreiben versuchend — dies, mit dem Walde im Hintergrunde sind die Grundbestandtheile des Bildes.

In der englischen National-Galerie befindet sich ein Beispiel der eigentlich italienischen Behandlungsweise in einem kleinen Gemälde von Giorgione, welches ausserordentlich belebt und malerisch ist.

Es ist ein Fehler, wenn der h. Petrus als an den Stufen eines Altares ermordet dargestellt wird, wie dies auf mehreren spanischen Gemälden der Fall ist.

Schliesslich müssen wir auch noch ein anderes sehr interessantes Werk, welches sich auf den h. Petrus Martyr bezieht, erwähnen. Fra Bartolomeo hat ihn auf den meisten seiner grossen Gemälde, die er für seinen Orden gemalt, dargestellt und ihm den gewöhnlichen Kopftypus gegeben. Aber auf seinem Gemälde hat er ihn mit den Gesichtszügen seines Freundes Hieronymus Savonarola, jenes beredten Mönches, welcher mit Ernst und religiösem Eifer den profanen Geschmack getadelt hat, der gerade damals die Kunsterzeugnisse zu inficiren anfing, und mit der gänzlichen Verschlechterung sowohl der Kunst als auch der Künstler endete, dargestellt. — Nach dem schrecklichen Schicksale Savonarola's, welcher im Jahr 1498 auf dem Marktplatze zu Florenz erdrosselt und alsdann verbrannt worden ist, schloss sich Fra Bartolomeo, der sein Schüler gewesen, in seine Zelle zu San Marco ein und rührte

volle vier Jahre seine Pinsel nicht wieder an. Er malte nachmals den Kopf seines Freundes im Character des h. Petrus des Martyrers mit einer tiefen Wunde in dessen Schädel und mit dem herausrinnenden Blute[1]), vermuthlich, um seine Verehrung für einen Mann anzuzeigen, welcher sein geistlicher Führer gewesen war und von seinen Schülern als ein Martyrer betrachtet wurde.

Zur Ikonographie des Mittelalters.

Es ist interessant und belehrend, nur einen einzigen Gegenstand in den verschiedenen Darstellungsformen der Zeiten zu betrachten, ja, nicht einmal alle Zeiten sind nöthig, um auf ein Gesetz der Geschichte und ihrer Entwicklung zu kommen, nur eine Reihe von Jahrhunderten genügt, um sich zu überzeugen, wie ein und derselbe Stoff die Bildungs-Elemente aller Zeiten an sich trägt, wie sie sich im Kleinsten auszuprägen suchten, wie sehr endlich jede Zeit berechtigt ist, in ihren Formen sich zu zeigen und den ererbten und überlieferten Inhalt in ihrem Gewande darzustellen. Einen kleinen Beitrag hierzu soll folgende kurze Skizze über die verschiedenen bildlichen Darstellungsweisen christlicher Stoffe im Mittelalter bilden.

Gott Vater wird durch das ganze Mittelalter, ohne alle Scheu, dargestellt, nur zuweilen bloss zarter durch eine aus den Wolken reichende Hand angedeutet. Anfangs gleicht er Christus vollkommen, im XIV. Jahrhundert beginnt eine kleine Verschiedenheit, er wird bejahrter, voller, kräftiger aufgefasst. Noch im XIV. Jahrhundert stellt ihn Pietro von Orvieto im Campo santo von Pisa in der Schöpfungsgeschichte jugendlich mit schwachem Barte dar, im Allgemeinen wird er älter abgebildet, als der „Alte der Tage“ betrachtet. Im XV. Jahrhundert wird die Aehnlichkeit mit Christus schwächer, langer fliessender Bart zeichnet ihn aus, hier und da ist auch schon eine Einwirkung des antiken Jupiter-Ideals zu bemerken, obgleich schlanker, milder, christlicher behandelt. Im Ganzen hat die Darstellung in diesem Jahrhunderte nichts gewonnen, indem sie natürlicher, ist sie auch greisenhafter, bürgerlicher geworden, verliert den Ausdruck der Hoheit, den die unvollkommenen Bilder des Mittelalters erkennen lassen. Dazu kommt, dass nun auch an die Stelle des idealen oder antiken Costumes, das bisher beibehalten war, eine reiche geistliche oder kaiserl. Tracht trat und man Gottes Haupt mit der päpstlichen Tiara oder der Kaiserkrone schmücken zu müssen glaubte. Erst die grossen italienischen Meister des XVI. Jahrhunderts, Raphael und Michel Angelo, schufen einen wahrhaft bedeutenden Typus Gottes, der aber freilich wieder an das Jupiter-Ideal streifte und bei den späteren leicht dahin überging.

In der Darstellung Christi herrschte das historische Element vor; er erscheint in menschlicher Gestalt und in bestimmten schriftmässigen Momenten. Von allen bloss symbolischen Zeichen hat sich nur die Figur des Lammes erhalten, der Fisch dagegen wurde wohl als Arabesken-Figur sehr gewöhnlich, aber nicht als Symbol des Heilandes angewendet. Auch der gute Hirt ist verschwunden, und die Auffassung des Heilandes als eines bartlosen Jünglings im Ganzen nicht üblich. Eben so wenig war es beabsichtigt, ihn hässlich darzustellen, man dachte ihn als den schönsten unter den Menschenkindern, und wenn das Bild dennoch hässlich ist, so trägt das Ungeschick des Bildners die Schuld, der ihn nur ernst, streng, schreckend darstellen wollte. Denn dies ist nun die herrschende Auffassung, er wird als gereifter, kräftiger Mann dargestellt, mit unverkennbarem Ausdruck des Drohens. Man sieht ihn daher gewöhnlich in den prägnanten Momenten, wo seine Göttlichkeit und ihre Heilswirkung hervortritt. Durandus, der gründlichste Symboliker des Mittelalters, spricht es geradezu (*Ration L. 1 c. 3*) aus, dass der Erlöser in den Kirchen nur in drei Momenten dargestellt werden dürfe, entweder auf dem Throne sitzend, oder am schmachvollen Kreuze hangend oder endlich auf dem Schoosse der Mutter. Eine vierte Darstellung, die nicht minder häufig ist, fügt er selbst an anderer Stelle hinzu, die nämlich: als Lehrer der Welt mit dem Buche der Wahrheit in der Hand. Es ist bald offen, und dann gewöhnlich mit dem Sprüchworte: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“, beschrieben, oder geschlossen, wo es dann das apokalyptische Buch bedeutet, welches nur Er zu öffnen vermag.

Was die Darstellung im Einzelnen und zunächst die Tracht betrifft, so ist sie in der früheren Zeit immer dieselbe, eine einfache lange Tunica mit langen Aermeln, unbedecktes Haupt und unbekleidete Füsse. Das Christuskind auf dem Schoosse der Mutter wird, wenigstens in der ersten Hälfte des Mittelalters, nicht von ihr gehalten, sondern sitzt frei und aufrecht auf ihren Knieen, *residet in gremio matris*, es thront schon hier. Im XIII. Jahrhundert wird die Scene allmählich menschlicher, die Mutter umfasst das Kind; im XIV. Jahrhundert geht man in dieser Richtung weiter, namentlich die stehenden

1) Siehe das Bild in *Jameson monast. orders. p. 374.*

Statuen der Jungfrau werden immer freier und drücken das Kind recht innig und mütterlich an die Brust. Die Bahn ist damit gebrochen und der Uebergang zu der häuslichen Auffassung der heiligen Familie, die später beliebt wurde, gemacht.

Die Kreuzigung, welche die alte Kunst vermied, kommt jetzt überaus häufig vor. In grossen Reliefs ist sie gewöhnlich mit dem Weltgerichte in Verbindung gebracht; bei kleinen sehen wir ausser der Gottesmutter und dem h. Johannes häufig die symbolischen Gestalten des Judenthums und der Kirche, jenes mit verbundenen Augen, diese mit Kreuz und Kelch. Oft strömt dann in diesen Kelch das Blut aus dem Seitenmale, um die Kirche als Inhaberin des wahren Blutes, das sie im Abendmahle spendet, zu bezeichnen; oder ein am Boden liegender Mann, Joseph von Arimathea, hält diesen Kelch, nach der Sage vom Gral. Endlich steht das Gefäss auch ohne Weiteres unter den Füssen Christi. Nicht selten sieht man unter dem Boden des Kreuzes eine Leiche im Grabe, es ist Adam, welcher der Sage zufolge auf der Schädelstätte bestattet war, der Repräsentant des durch ihn eingeführten Todes, über den jetzt das Kreuz sich siegreich erhebt. Das Kreuz, zuweilen wie ein Palmenstamm gebildet, als Symbol der Lebenserneuerung, oder grün und mit Rinde bedeckt, als Zeichen der fortdauernden Kraft. Oefter scheint Christus frei am Kreuze zu stehen, indem er der Jungfrau oder Johannes die Hand reicht; gewöhnlich ist er mit Nägeln, früher mit vier, später, nach dem XIII. Jahrhundert, mit drei angeheftet, woran sich allerlei symbolische Deutungen knüpfen. Gleichzeitig änderte sich auch die Tracht des Gekreuzigten, die lange Tunica, welche früher den Körper ganz verhüllte, wird schon im XII. Jahrhunderte kürzer, im XIII. und noch allgemeiner im XIV. vertritt ein Schurz um die Hüften ihre Stelle. Auch wird der nunmehr grossentheils unbekleidete Körper mehr und mehr natürlich und lebendig, der Kopf mehr zur Seite gewendet und geneigt, der Leib nicht mehr wie sonst auswärts gebogen, sondern mehr eingezogen.

In throno, wie Durandus sagt, als verklärter Heiland und Herr der Welt wird Christus bald in der Glorie von Engeln oder nur von dem Zeichen der Evangelisten umgeben, bald in der mehr oder weniger entwickelten Scenerie des Gerichtes abgebildet. In beiden Fällen hat er gewöhnlich die Rechte erhoben, in der Linken das Buch, aus seinem Munde gehen zwei Schwerter aus. Die Zweischneidigkeit des apokalyptischen Schwertes wird schon von Albertus Magnus ausgelegt als die doppelte Macht, durch welche die Gerechten vertheidigt, die Ungerechten bestraft werden, oder das Schwert der Gnade und der Verdammniss. Später setzte man statt des Schwertes der Gnade eine Lilie. Die Tracht ist auch in dieser Darstellung des Verklärten die gewöhnliche; bisweilen trägt er eine Krone.

Andere evangelische Momente kommen selten für sich zur Darstellung, oder nur so, dass sie den ganzen Zusammenhang des Lebens oder der Passion Christi geben, oder mit anderen Gegenständen in symbolischer Verbindung stehen. Man konnte, das ist charakteristisch zum Unterschiede von der neueren Kunst, nichts Vereinzeltes dulden, man hielt es nur für ein Fragment, darum kommen nur solche selbständige Darstellungen des Heilandes vor, welche gleichsam die Endpuncte seiner Geschichte zusammenfassten. Auch bei minder bedeutenden Momenten fehlte es nicht an einzelnen symbolischen Beziehungen, so musste z. B. die Dornenkrone aus drei Dornen geflochten sein, um die drei Stufen der Busse, Zerknirschung, Beicht und Genugthuung anzudeuten. Selten aber erlauben sich die Künstler Entstellungen des Natürlichen zu allegorischen Zwecken. Trotzdem herrscht aber grosse Freiheit in der Wahl und Ausstattung der Gegenstände. So wird Christus auch einige Male mit Flügeln dargestellt, oder so, dass sein Haupt mit sieben Tauben zur Bezeichnung der sieben Gaben des h. Geistes umgeben ist.

Der h. Geist wurde, wenn er allein vorkommt, immer und ausschliesslich unter dem biblischen Symbol der Taube dargestellt. Nur dann, wenn er als dritte Person in der Trinität erscheint, nimmt er zuweilen menschliche Gestalt an. Da indessen dieses geheimnissvolle Dogma nicht zu den gewöhnlichen Gegenständen gehörte, welche man dem Volke in den Kirchen darbot, so bildete sich für die Darstellung desselben kein fester Typus. Wir finden die Trinität im Mittelalter meist nur in Miniaturen und selbst hier sehr verschieden aufgefasst, indem bald die Gleichheit, bald die Verschiedenheit der Personen hervorgehoben wird. Im ersten Sinne sind drei männliche Gestalten ganz gleichen Alters und ganz gleicher Kleidung, auf einer Bank sitzend oder gar von einem Mantel umgeben, dargestellt. Die Tunica ist oft weiss oder grau, oft aber auch die Tracht eine reiche priesterliche. Zuweilen sind sie zwar gleich, aber doch durch verschiedene Attribute bezeichnet, z. B. Gott mit der Weltkugel, Christus mit dem Kreuze, der Geist mit dem Buche, oder in verschiedener Haltung, etwa Christus in der Mitte, die Jungfrau krönend. Oft aber bezieht sich die Darstellung auf die Lehre vom Ausgange des h. Geistes; so in der verticalen Form, welche noch in neuerer Zeit vorkommt, wo Gott Vater den ge-

kreuzigten Sohn hält, und die Taube sich aus dem Munde Gottes auf Christus herablässt. Einige Male ist die Trinität in der sinnlichsten Einheit dargestellt, als eine Gestalt, mit dreifachem Antlitz, eine Auffassung, welche später (1628) Urban VIII. als ketzerisch verbot.

Bei der Darstellung der h. Jungfrau, einem sehr oft wiederkehrenden Gegenstande, hält sich die Kunst mehr auf dem einfach natürlichen Standpunct. Ihre apokryphe Lebensgeschichte kommt in Miniaturen und auch in den Kirchen vor, und die Propheten werden oft mit den auf sie gedeuteten Stellen ihrer Schriften neben sie gestellt. Merkwürdig ist es, dass das eigentliche Mittelalter in prosaischen und poetischen Werken sehr häufig einer reichen Mariensymbolik sich bedient, z. B. die h. Jungfrau mit der Aarons-Gerte, dem Vliesse Gedeon's, das allein vom Thaue unberührt blieb, verglich, wozu selbst fabelhafte Thiergeschichten vom Einhorn, Phönix etc. verwandt wurden, die plastische Kunst dagegen erst im XV. Jahrhundert diese Symbolik darstellt.

Propheten und Apostel erscheinen immer im antiken Costüme mit langer Tunica, mit oder ohne Mantel, meist mit unbedecktem Haupte und unbekleideten Füssen. Die Propheten sind gewöhnlich höheren Alters, oft mit fliessendem Barte, und unterscheiden sich dadurch, dass sie Schriftrollen, während die Apostel Bücher halten; man wollte dadurch andeuten, dass jene nur unvollkommene, verhüllte, diese die klare und entfaltete Kenntniss des Heiles hatten. *Durand. l. c.*

Die Engel werden, wie es für Mittelwesen dieser Art und Sendboten der Gottheit fast bei allen Völkern herkömmlich war, mit Flügeln abgebildet; meistens genügen zwei, oft aber auch sind vier oder sechs angebracht, oder es enden die Gewänder an der Stelle der Beine in Flügeln, oder sie sind doch so flatternd, als ob sie nur einen Oberkörper verhüllten. Selbständige Darstellung erhält der Erzengel Michael; ausserdem kommen sie nur in Scharen als Begleiter Gottes oder Christi, als ein Theil der himmlischen Glorie vor. Auch werden die verschiedenen Classen und Chöre der Engel nicht unterschieden. Sie sind immer bekleidet, und zwar mit einer Tunica, und tragen, wenn sie ohne andere Bedeutung in der Glorie vorkommen, Kronen, Palmen, Rauchgefässe oder musicalische Instrumente. Der Erzengel Gabriel bei der Verkündigung Mariä führt eine Lilie; Michael beim jüngsten Gerichte schon früh mit der Wage, vor dem XIV. Jahrhundert noch nicht in ritterlicher Rüstung.

Teufel erscheinen meistens im jüngsten Gerichte in plumper menschlicher Gestalt, noch wenig ausgebildet. Die Pforte der Hölle öffnet sich häufig in Form eines weiten Rachens, und schon früh sieht man den Satan in grösserer Dimension im Innern der Hölle sitzen und Sünder zermalmen.

Ausgeführte und künstliche Allegorieen kommen wohl in den Miniaturen, nicht aber in der kirchlichen Plastik vor. Dagegen finden sich hier die in den Metaphern und Gleichnissen der Bibel genannten Personen wie historische dargestellt. So Abraham, der die Auserwählten in Gestalt nackter Kinder im Schoosse hält, so ferner überaus häufig die klugen und thörichten Jungfrauen.

Unter den übrigen Personificationen ist die Kirche und Synagoge schon erwähnt worden; ferner die Tugenden und die sieben freien Künste. Beide erscheinen fast immer in weiblicher Gestalt, weil sie besänftigen und ernähren. *(Dur.)* Die Paradiesesflüsse, als halbnackte männliche Gestalten mit Urnen, werden häufig mit den vier Cardinaltugenden zusammengestellt, und Sonne und Mond bei der Kreuzigung durch menschliche, von einem Kreise umschlossene Köpfe bezeichnet. Hiermit ist auch der Kreis der historischen Gestalten, deren sich die Kunst bediente, geschlossen; die Zahl ist klein, und man ging nicht über die Tradition hinaus. Darauf beruht auch ein Hauptunterschied zwischen der mittelalterlichen Symbolik und der modernen Allegorie; diese gibt sich als menschliche Erfindung, jene als eine auf Offenbarung gegründete Ueberlieferung. Die Symbolik des Mittelalters versetzt uns daher auch weniger in die Wirklichkeit und erweckt das individuelle Mitgefühl nicht in dem Grade, wie die moderne Kunst, sondern bleibt mehr im Reiche des Gedankens. Aber dadurch gestattet sie der dichtenden Phantasie und dem sinnenden Verstande eine freiere Entfaltung, vermag in tiefere Gedankenbeziehungen einzugehen, sie mit plastischer Kraft vor die Seele zu führen und zu einem harmonischen Ganzen zu gestalten. (Christl. Kunstbl.)

Von dem religiösen Gebrauche der heiligen Bilder.

1. Das Dogma und Erörterung desselben. — Unter den h. Bildern sind hier nicht bloss Bilder im engeren Sinne, nämlich pittoreske Darstellungen heiliger Gegenstände, sondern auch plastische, Statuen und Standbilder aller Art, zu verstehen, wenngleich dogmen-historisch doch zwischen beiden Arten der nachahmenden Kunst in etwa unterschieden werden muss. Wir sagten aber: heiliger Gegenstände, denn es handelt sich nicht bloss um bildliche Darstellung heiliger Personen, zu denen hier selbstverständlich auch der Heiland gerechnet wer-

den muss, sondern auch ganzer frommer Geschichten, namentlich biblischer Erzählungen, so wie der Glaubenswahrheiten u. s. w.; ja, es handelt sich zuletzt auch um Darstellung der Gottheit selbst, der Trinität sowohl im Ganzen, als auch der einzelnen Personen, nicht bloss des menschgewordenen Sohnes Gottes, sondern auch des Vaters und des h. Geistes (wenngleich sie natürlich sowohl bei der Trinität als auch einzeln bei den Personen des Vaters und des h. Geistes nur eine symbolische oder doch nur *κατ' ἐμφάνειαν* nachbildende sein kann). — Solchen religiösen Darstellungen legt katholischer Glaube und Sitte eine gewisse religiöse Verehrung bei. Wir theilen einstweilen nur aus dem betreffenden Decret der trienter Synode Folgendes mit, a. O.: *imagines porro Christi, deiparae virginis et aliorum sanctorum in templis praesertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam, non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae; vel quod ab eis aliquid sit petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, velut olim fiebat a gentibus, qui in idolis spem suam collocabant, sed quoniam honos qui eis exhibetur refertur ad prototypa, quae illae repraesentant, ita ut per imagines, quas osculamur, vel coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur, etc. Quodsi historias et narrationes s. scripturae, cum id indoctae plebi expediat, exprimi et figurari contigerit, doceatur populus, non ideo divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici vel coloribus aut figuris exprimi possit.* — Hiernach versteht sich zuvörderst von selbst, dass bei den Bildern die Art der Verehrung sich nach der Bedeutung des abgebildeten Originals richten müsse, sohin bei Bildnissen heiliger Menschen weder an sich, noch in Bezug auf das Urbild von latrischem Cult die Rede sein könne. Dagegen wird allerdings bei bildlicher Darstellung Gottes oder einzelner göttlicher Personen (wir werden sehen, dass manche Theologen solchen Darstellungen, ausser der des Gottmenschen, nicht gewogen sind) zwar nicht für das Bild an sich, wohl aber *sensu remoto*, d. i. *relate ad archetypon*, ein latrischer Cult beabsichtigt. Die Scholastiker haben dies wohl einen *cultus latriae relativus* genannt, wo dann „relativ" in einem etwas anderen Sinn genommen wird, als wir es früher thaten, wo wir dem *cultus supremus* oder *c. latriae* den *c. duliae* als *c. relativus* gegenüberstellten. Uebrigens ist sofort einleuchtend, dass, da die Abbildungen nicht die Prototype selbst sind, alle Ehre und Verehrung, welche wir den Bildern erweisen, diesen nur zukommen kann aus der Verbindung, in welcher sie mit jenen stehen, und in so weit ihr Cult durchaus ein zurückbezüglicher, also relativer sein muss. Wenn wir uns aber so ausdrücken: wir verehren auch die Heiligen selbst nur relativ, so soll das heissen, wir verehren sie mit einem Culte, der nicht der höchste, nicht Anbetung ist, weil ihre Heiligkeit keine absolute, sondern nur relative ist; aber wir verehren die Heiligen doch immerhin ihrer selbst wegen. Sagen wir aber, wir verehren die Bilder relativ, so heisst das, wir verehren sie nicht ihrer selbst, sondern des durch sie Abgebildeten wegen, mag die Verehrung des Originals Latrie oder Dulie sein. So könnte man freilich von einer relativen Anbetung einzelner Bildnisse, so z. B. des Heilandes[1]), sprechen; aber solche Ausdrucksweise können wir nicht billigen, da die Verbindung zwischen Bild und Abgebildeten nicht der Art ist, dass sich die Anbetung vom Original auf die Copie übertragen lässt. Bei den Bildnissen heiliger Menschen haben wir also eine doppelte Relativität in der Verehrung anzuerkennen, eben so wie bei den Reliquien; und die zweite Relativität, welche sich auf die Verbindung mit den Heiligen selbst bezieht, ist bei den Bildnissen offenbar noch stärker, als bei den Reliquien, und darin zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden. Die Reliquien stehen mit den Heiligen in einem realen Zusammenhang, ja, die eigentlichen in einer Art von organischer Verbindung, die Bilder dagegen knüpfen an dieselben nur ein ideales Band, was durch Thätigkeit des Geistes, Erinnerung, Phantasie geschlungen wird. Darum stehen die Bilder nothwendig in der Verehrung weiter ab, als die Reliquien. Den (eigentlichen) Reliquien haben wir eine ihnen anhaftende Kraft und Bedeutung beilegen dürfen, dagegen weiss der katholische Christ, dass es abergläubisch und sogar heidnisch sein würde, im Stoffe des Bildes selbst eine höhere Kraft zu suchen: all ihr religiöser Werth beruht in der Zurückbeziehung der todten Copie auf das Original. Der Bildercult ist also stets nur ein indirecter, anaphorischer, relativer, und wenn er die Bildnisse heiliger Menschen trifft, sogar nur ein dulisch-relativer; und zwar ist diese Relation eine solche, welche nur in dem freilich objectiv gültigen psychologischen Gesetze der Ideen-Association wurzelt. Einige Vorkommnisse beim

1) Auch von einer solchen Anbetung der Reliquien, da diese der Person sogar noch näher stehen, als die Bildnisse. Indessen eigentliche Reliquien vom Heilande kann es schwerlich geben, uneigentliche aber unterliegen im Wesentlichen der gleichen Beurtheilung wie die Bilder; denn auf jeden Fall ist auch bei diesen die Beziehung zum Heilande nicht derartig, dass der latrische Cult für sie in Anspruch zu nehmen wäre.

christlichen Volke, welche unter kirchlicher Billigung weiter zu gehen scheinen, sollen uns später beschäftigen. — Trägt man aber etwa Bedenken, eine Verehrung, welche in keinem Sinne beim Stoffe des Bildes stehen bleibt (anders war es bei den Reliquien), sondern stets das Archetyp trifft, eine religiöse Verehrung der Bilder selbst zu nennen (das Trident. sagt a. O. nur allgemein, dass die h. Bilder geehrt und verehrt werden sollen, nicht, dass diese Verehrung eine religiöse sei), so mag man dafür den Ausdruck „religiöser Gebrauch" substituiren, da „brauchen" passend von einer Verwendung für höhere Zwecke gesagt wird, wesshalb wir auch in der Ueberschrift dies Wort vorzogen. Aber dieser Gebrauch ist dann wirklich ein religiöser; denn bei der Devotion zu den h. Bildern ehren wir nicht den künstlerischen Werth derselben (das wäre ein ästhetischer Cult), noch weniger ihren stofflichen Werth (Gold, Silber, Edelsteine u. dgl.), sondern sie ist eine solche, welche mittels des Bildes dem Urbilde den Zoll religiöser Huldigung darbringt.

2. Die Lehre der h. Schrift. — Das A. T., mit welchem zu beginnen, ist den Bildern keineswegs so absolut abgeneigt, wie die Bilderstürmer, alte und neuere, meinen und oft mit wissenschaftlicher Prätension haben glauben machen wollen. Was war denn die h. Bundeslade (vgl. Exod. Cap. 25 ganz, und unzählige andere Stellen), dies Nationalheiligthum, um so zu sagen, des israelitischen Volkes anderes, als eine symbolische, d. i. bildliche Darstellung der Gegenwart Gottes? Dazu kommen im Einzelnen die Cherubimbilder mit ausgebreiteten Flügeln über der Kapporeth dieser h. Lade (ebend.), dieselben Figuren den Wandteppichen eingewebt (das. vgl. 3 Kön. 6. 32), das eherne Meer von zwölf Rindern getragen (3 Kön. 7. 23 f.), endlich symbolisches Schnitzwerk von Palmen, Granaten u. dgl. an den priesterlichen Kleidern. Sohin war im A. B. nicht jeder Gebrauch von Sinnbildern untersagt. Selbst eine religiöse Verehrung dieser Sinnbilder lässt sich dem A. B. nicht absprechen. Welche Verehrung die Bundeslade genoss, bezeugt u. A. Jos. 7. 6; und wie schrecklich eine anscheinend geringfügige Verunehrung derselben bestraft ward, zeigt uns das Beispiel Ozas 2 Sam. 6. Eine religiöse Verehrung, oder doch etwas ihr Analoges, ward auch der ehernen Schlange in der Wüste zu Theil, Num. 21, welche der Heiland selbst als Sinnbild seiner Erhöhung am Kreuze erklärte, Joan. 3. — So sollte doch wohl einleuchten, dass gegen die Statthaftigkeit jeder Darstellung des Uebersinnlichen durch die bildenden Künste das erste Gebot des Dekalogs, auf welches die Gegner sich immer wieder berufen, nicht genugsam beweisen kann. Exod, 20. 3 f.: „Du sollst keine fremden Götter neben mir haben; du sollst dir kein Schnitzbild fertigen, noch irgend ein Gleichniss von dem, was im Himmel oben, noch was hienieden auf der Erde, noch was unter der Erde ist; du sollst sie nicht anbeten, noch verehren: ich, der Herr, dein Gott" u. s. w. Man beachte doch, wie der Text klar genug sagt, dass Bild und Schnitzwerk verboten sein sollen, um nicht abgöttisch verehrt zu werden, wogegen kein Katholik etwas zu erinnern hat. Freilich wird ausserdem den Israeliten damit jede Abbildung des Göttlichen überhaupt untersagt; allein dies kann, den eben genannten Thatsachen gegenüber, nur den Sinn haben, dass das Göttliche nicht einer willkürlichen Bildnerei nach dem Gutdünken der Einzelnen anheim gegeben sein sollte. Eine solche Beschränkung war aber aus pädagogischen Gründen bei dem Hange des Volkes zur Abgötterei und bei dem Reize des sinnlich verführerischen Idolencultes, der Israel umgab, nothwendig; vergassen sich doch die Israeliten so sehr, dass sie später dem Nechuschthan (der ehernen Schlange), wahrscheinlich unter Beschönigung ihres Treibens mit dem göttlichen Ursprunge dieses Symbols, eine Verehrung zuwandten, welche abgöttisch war, wesshalb sie der fromme Ezechias zerstören liess, 2 Kön. 18. 4. Das freilich ist einzuräumen, dass jede menschenförmige Abbildung der Gottheit dem A. B. durchaus fremd erscheint; war doch auch Gott noch nicht Mensch geworden und in Knechtsgestalt erschienen. Auch sonstige Menschen-Abbildungen heiliger Personen finden sich durchaus nicht vor, was aber wiederum nicht befremden darf, da solche Effigiation eines verehrten Mannes, etwa Moses, dem rohen Sinne des Volkes den nächsten Anlass zur Abgötterei hätte geben müssen, wie man auch einräumen mag, dass die Begräbnissstätte des Gesetzgebers darum dem Volke entzogen blieb, dass es nicht versucht würde, ihn zu vergöttern. Im Mosaismus fällt theologisch aller Nachdruck auf die Lehre von dem einen Gott, nicht einmal eine entwickelte Vorstellung von der Dreipersönlichkeit ist gegeben; was Wunder, wenn in solchen Umständen der polytheistischen Idolatrie gegenüber bildliche Darstellungen der Gottheit (an vollendete Heilige im Himmel ist ja für die Zeit ohnehin nicht zu denken) gefährlich scheinen mussten? Denn dem ungebildeten Sinne ist nichts leichter, als das Symbol mit dem Dargestellten zu verwechseln; vgl. Deuter. 4. 15 f. — Als Resultat ergibt sich, dass zwar das A. T. aus sehr begreiflichen Gründen dem Bilderculte ungünstig erscheint, dass aber eine absolute, nicht durch die Zeitumstände erklärbare Unstatthaftigkeit

bildlicher Darstellung religiöser Gegenstände sich aus demselben nicht erweisen lässt. Freilich scheint die spätere Synagoge die Satzung so genommen, vielmehr missverstanden zu haben. Nachdem nämlich Israel während des babylonischen Exils sein götzendienerisches Gelüsten, an dem es so lange laborirt, im Glutofen der Prüfung gründlich abgelegt hatte, neigte die spätere Judenschaft zum andern Extrem eines spiritualistischen Rigorismus hinüber: das moderne Judenthum duldet keine Bilder in seinen Bethäusern, und schon Flavius Josephus hat König Salomo wegen der symbolischen Abbildungen in dem von ihm erbauten Tempel der Verletzung des mosaischen Gesetzes beschuldigt! So wurden mit weiser Vorsorge gegebene rituelle Vorschriften aus puritanischem Eifer ins Maasslose verzerrt.

Ueber das N. T. ist hier wenig zu sagen. Seine heiligen Urkunden stehen auch zur Kirche des N. B. und ihrem Culte in einem andern Verhältnisse, als das geschriebene Gesetz Moses zum levitischen Culte. Die Kirche des A. B. ist weit mehr auf das geschriebene Wort angewiesen, als die Kirche Christi. So wie nun, ganz abweichend vom A. T., das N. T. keinen bestimmt ausgeprägten christlichen Cult in seinen äusseren Formen beschreibt, so kann freilich auch nicht füglich von Bilderverehrung in demselben die Rede sein. Das Einzige, was man etwa anziehen könnte, ist die Erklärung des Herrn über die Schlange als Symbol seiner Erhöhung am Kreuze und über das demgemäss durch vertrauenden Hinblick auf ihn zu erlangende Heil. Die Erzählung über das Bildniss des Herrn, welches er dem Könige Abgar von Edessa zugeschickt habe, gehört in die Legende, aber wenn auch beglaubigt, würde sie noch nicht für die religiöse Verehrungswürdigkeit der Bildnisse hinreichendes Zeugniss ablegen.

(Fortsetzung folgt.)



Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Zu Jury-Mitgliedern für die Beurtheilung der berliner Dombau-Entwürfe waren folgende Architekten berufen: Duban in Paris, Ziebland in München, Semper in Zürich, v. Ritgen in Giessen, Müller in Darmstadt, Engelhardt in Münster, Hase in Hannover, Salzenberg, Flaminius, Herrmann, Strack, Hitzig, Erbkam, Lucae in Berlin, und ausserdem die Herren Gruner in Dresden, Prof. Lübke in Stuttgart und Hofprediger Kögel in Berlin. Es war ausdrückliche Bedingung, dass kein Mitglied der Jury an der Concurrenz Theil genommen haben dürfe. — Als Aufgabe der Jury war in dem Berufungsschreiben angegeben, dass dieselbe keine richterliche Entscheidung fällen, vielmehr die Entwürfe allein hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit für die Zwecke eines dem evangelischen Cultus entsprechenden Domes begutachten solle. Separatvota einzelner Jurors sind zulässig. Ueber die bisherigen Ergebnisse der — sehr angestrengten und selbst durch Zuhülfenahme von Abendsitzungen beschleunigten — Arbeiten der Jury verlautet, dass man sich fast einhellig von der Unmöglichkeit (?) überzeugt hat, den Bau im gothischen Stile zu errichten. Ferner sind eine erhebliche Anzahl von Entwürfen — unter denen natürlich auch die sämmtlichen gothischen — als durchaus unbrauchbar ausgeschieden, die übrigen etwa dreissig Pläne aber an verschiedene Referenten vertheilt worden. Die Ausstellung der Entwürfe war seit dem 8. März, an welchem Tage die Jury zusammentrat, für das Publicum geschlossen. — Am 27. März hatte die Jury ihre Arbeiten beendet.

Nürnberg. Unsere heutigen Mittheilungen (sagt die Chronik des Germanischen Museums vom 15. März), haben wir mit der erfreulichen Nachricht zu eröffnen, dass Ihre Maj. die Königin von Preussen, die von Jahr zu Jahr unserer Anstalt Beweise Allerhöchsten Wohlwollens gegeben, derselben neuerdings ein Geschenk von 150 Fl. hat zugehen lassen. Herr Domvicar Dengler in Regensburg hat eine Serie von sehr interessanten Kuchenmodeln des XVII. Jahrhunderts, darunter einige von ganz ausnahmsweiser Grösse, zum Geschenke gemacht; ferner hat unser Geschenke-Verzeichniss wieder einer ansehnlichen Bereicherung des Archivs durch Herrn v. Cuny in Bonn zu gedenken.

Die israelitische Cultusgemeinde dahier hat dem Germanischen Museum mit sehr dankenswerther Bereitwilligkeit gestattet, die alterthümlichen Bruchstücke des abzutragenden Harsdorffer-Hofes, an dessen Stelle eine Synagoge kommen soll, so weit sie für unsere Anstalt von Interesse sind, heraus zu nehmen. Besonders werden eine hölzerne Säule mit geschnitztem Capitäl und einige Schlosserarbeiten unsere Sammlungen bereichern.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

F. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 11. — Köln, 1. Juni 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

VIII. Der heilige Thomas von Aquin, Albertus Magnus und Duns Scotus.

Der h. Thomas von Aquin, als Theologe eines der grössten Lichter der römisch-katholischen Kirche, gehörte der bewährten Familie der Grafen von Aquino in Calabrien an. Sein Grossvater hatte die Schwester des Kaisers Friedrich I. (Barbarossa) geheirathet, und der h. Thomas war daher der Grossneffe dieses Fürsten und mit den Kaisern Heinrich VI. und Friedrich II. verwandt. Sein Vater, Landolf Graf von Aquin, war auch Herr von Loretto und Belcastro, und an diesem letzteren Ort war Thomas im Jahre 1226 geboren worden. Er war in seiner Jugend wegen seiner ausserordentlichen Sanftmuth und Heiterkeit des Gemüthes merkwürdig, eine Tugend, welche ihn auch inmitten der vielen polemischen Streitigkeiten, in welche er späterhin verwickelt wurde, niemals verlassen hat. Er wurde zuerst nach der Benedictinerschule auf Monte Cassino geschickt; aber nachdem er zehn Jahre daselbst zugebracht, fanden seine Lehrer, dass sie ihn nichts mehr lehren konnten. War er zu Hause, erregte die Pracht, in welcher sein Vater lebte, mehr seine Demuth denn seinen Stolz: stets freundlich, nachdenkend, gewöhnlich schweigsam, schien die Frömmigkeit bei ihm wahrer Beruf. Da seine Mutter, die Gräfin Theodora, die Gefahren fürchtete, denen er in einer öffentlichen Schule hätte ausgesetzt sein können, wünschte sie, dass er zu Hause bleiben und unter der Leitung eines Hofmeisters studiren sollte; diesem widersetzte sich aber sein Vater und schickte ihn zur Vollendung seiner Studien nach Neapel. Obgleich er daselbst von vielen Versuchungen umgeben war, bewirkten doch die Warnungen und Rathschläge seiner Mutter so viel, dass seine Bescheidenheit und Frömmigkeit nicht weniger merkwürdig waren, als sein grosser Eifer in den Studien. Im Alter von siebenzehn Jahren nahm er im Ordenskloster zu Neapel das Ordenskleid des h. Dominicus. Seine Mutter eilte dahin, um ihn von der Ablegung seiner Ordensgelübde abzuhalten, und da er fühlte, dass er ihrer Zärtlichkeit nicht würde widerstehen können, ergriff er die Flucht, ward aber von seinen zwei Brüdern, Landolf und Rinaldo, welche als Officiere in der kaiserlichen Armee dienten, auf dem Wege nach Paris, in der Nähe von Acquapendente, aufgefangen. Sie rissen ihm das Mönchsgewand vom Leibe, nahmen ihn fest und brachten ihn nach Rocca Secca, einem Schlosse ihres Vaters. Dort kam seine Mutter zu ihm und bat ihn, seinen Entschluss zu ändern, aber vergebens. Sie liess ihn einsperren und von allem Verkehr mit Anderen fern halten, und Niemand durfte ihn sehen, als seine zwei Schwestern, welche angewiesen waren, Alles aufzubieten, um ihn von seinem Vorsatze abwendig zu machen. Aber es geschah, was man hätte voraussagen können: er bekehrte seine beiden Schwestern, und diese waren ihm zur Flucht behülflich. Er wurde in einem Korbe durch das Fenster des Schlosses hinabgelassen. Einige Dominicanerbrüder erwarteten ihn unten, und schon im nächsten Jahre legte er seine Ordensgelübde vollends ab.

Ungeachtet seiner grossen Gelehrsamkeit, zog ihn die grosse Demuth, womit er seine Kenntnisse verbarg

und die anscheinend alberne Ruhe seines Benehmens den Spottnamen „Bos“ oder „Ochs“ zu. Ein Beispiel [illegible] Demuth ist zugleich unterhaltend und erbaulich. [illegible] al die Reihe an ihm war, im Klosterrefectorium [illegible] zulesen, corrigirte ihn der Kloster-Obere aus [illegible] amkeit oder Unwissenheit und befahl ihm, das [illegible] t einer unrichtigen Quantität zu lesen. Obgleich [illegible] homas den Irrthum kannte, gehorchte er dennoch [illegible] ort und unweigerlich. Als man ihm sagte, er habe nicht recht daran gethan, dass er folgte, da er doch gewusst habe, dass er richtig gelesen, gab er zur Antwort: „Die Aussprache eines Wortes ist nur von geringer, aber die Demuth und der Gehorsam von der grössten Wichtigkeit.“

Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode ward er als der grösste theologische Schriftsteller und Lehrer seiner Zeit immer berühmter. Papst Clemens IV. bot ihm ein Erzbisthum an, aber Thomas schlug standhaft jede kirchliche Würde aus. Im Jahre 1274 ward er in Angelegenheiten des Ordens nach Neapel gesandt und erkrankte unterwegs zu Fossa Nova, wo sich eine berühmte Cistercienser-Abtei befand. Da die Krankheit ihn hinderte weiter zu reisen, verblieb er einige Wochen daselbst und brachte seine letzten Stunden damit zu, dass er einen Commentar über das Hohe Lied dictirte. Als man ihm die h. Wegzehrung brachte, liess er sich aus dem Bette heraus heben und auf die auf den Boden gestreute Asche legen. So starb er, im fünfzigsten Lebensjahre, und wurde vom Papste Johann XXII. im Jahre 1323 heilig gesprochen.

Der h. Thomas von Aquin stellt, wie der h. Petrus der Martyrer, die Heiligkeit und die Gelehrsamkeit der Dominicaner vor. Bildnisse von ihm findet man häufig auf Gemälden und Kupferstichen, und die besten derselben haben eine allgemeine Aehnlichkeit, so dass sie alle nach einem gemeinsamen Urbilde gefertigt zu sein scheinen. Das Gesicht ist breit und etwas schwerfällig; die Stirne schön und breit, der Ausdruck mild und gedankenvoll. Seine Attribute sind: 1) ein Buch oder mehrere; 2) die Feder oder das Dintenfass; 3) auf der Brust eine Sonne, in deren Mitte sich zuweilen ein Auge befindet, um seine weitsehende Weisheit auszudrücken; 4) der Abendmalskelch, weil er das Officium vom h. Altarssacramente, welches noch heutzutage im Gebrauch ist, verfasst hat. Zuweilen ist er dargestellt, wie er aufmerksam schreibt oder zu der über ihm schwebenden Taube, dem Sinnbild der Gottesbegeisterung, emporblickt; von den anderen Kirchenlehrern, welche dieselben Attribute haben, unterscheidet er sich nur durch das Dominicaner-Ordenskleid.

Die ältesten und merkwürdigsten Bilder des h. Thomas von Aquin hatten augenscheinlich den Zweck, seine grosse Gelehrsamkeit und sein grosses Ansehen als Kirchenlehrer auszudrücken. Wir wollen fünf oder sechs derselben, welche in der Kunst alle berühmt sind, erwähnen:

1) Von Francesco Traini von Pisa. Der h. Thomas throut in kolossaler Grösse in der Mitte des Gemäldes. Er hat ein offenes Buch in der Hand, und mehrere derselben liegen aufgeschlagen auf seinen Knieen; Lichtstrahlen gehen nach allen Richtungen hin von ihm aus; zur Rechten steht Plato, seinen Timäus aufgeschlagen in der Hand haltend; zur Linken Aristoteles mit der aufgeschlagenen Ethik in der Hand; oben sieht man Moses, St. Paulus und die vier Evangelisten, jeden mit seinem Buch; und über allen erscheint Christus in seiner Herrlichkeit; von diesem gehen Lichtstrahlen aus, welche auf die Evangelisten und von diesen auf den Kopf des h. Thomas herabfallen und von ihm hinwiederum durch die ganze Welt ausströmen. Unter seinen Füssen liegen die drei Erzketzer: Arius, Sabellius und der Araber Averrhoes mit ihren zerrissenen Büchern. In der unteren Partie des Gemäldes sieht man einen Haufen Geistlicher, welche zum Heiligen emporschauen, und unter denselben den Papst Urban VI. mit der Aufschrift: Urbanus Sex Pisanno, welcher lebte, als das Bild gemalt wurde (1380). Dasselbe wird noch heutzutage in der Katharinenkirche zu Pisa sorgfältig aufbewahrt. Eine Figur von Benozzo Gozzoli, jetzt im Louvre zu Paris, gleicht der Traini's so sehr, dass sie eine Copie oder Nachahmung derselben zu sein scheint, welche von diesem Meister gefertigt worden, als er sich (1443) zu Pisa befand.

2) Von Taddeo Gaddi, auf dem grossen Wandgemälde in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Der h. Thomas sitzt auf einem prachtvollen Thron, über dem sieben Engel schweben, welche die Symbole der theologischen Tugenden tragen. Ihm zur Rechten sitzen der h. Petrus, Paulus, Moses, David und Salomon; zur Linken die vier Evangelisten. Unter seinen Füssen liegen die drei Erzketzer: Arius, Sabellius und Averrhoes. In einer Reihe darunter, und unter schönen gothischen Nischen thronend, befinden sich vierzehn weibliche Figuren, welche die Kunst und Wissenschaften darstellen, und zu ihren Füssen sitzen vierzehn Figuren berühmter theologischer und wissenschaftlicher Schriftsteller.

3) Von P. Filippino Lippi, in der Kirche S. Maria-Sopra-Minerva zu Rom; ein fleissig ausgearbeitetes Wandgemälde, dem vorhergehenden in der leitenden Idee ähnlich, aber im Ganzen mehr in einem modernen Stil

behandelt. St. Thomas sitzt hochthronend unter einem Prachthimmel von reicher classischer Architektur da; zu seinen Füssen befinden sich die Erzketzer und zu beiden Seiten stehen die theologischen Tugenden. Auf der Vorderseite des Bildes sind diejenigen polemischen Schriftsteller, Streiter und Gelehrten zusammen dargestellt, von denen man annimmt, dass sie seine Lehren angehört und aus seinen Worten Nutzen gezogen haben.

4) Der Dominicaner kniet vor einem Crucifixe. Vom Munde des gekreuzigten Heilandes gehen die Worte aus: „Bene scripsisti de me Thomas; quam mercedem accipies?" (Du hast gut über mich geschrieben, Thomas; welche Belohnung wünschest du dafür?) Der Heilige antwortet: „Non aliam nisi te, Domine!" (Nur dich selbst, o Herr!) Ein Genosse des h. Thomas steht, das so sprechende Crucifix tragend, ganz verwundert fast an seiner Seite. Dies bezieht sich auf eine berühmte, von seinen Lebensbeschreibern (nicht von ihm selbst) berichtete Vision, in welcher Christus so zu ihm gesprochen haben soll. Dasselbe Sujet wurde von Francesco Vanni in der Kirche des h. Romanus zu Pisa gemalt.

5) Von Zurbaran. Dieses berühmte Gemälde, das Meisterstück dieses Malers, befindet sich jetzt im Museum zu Sevilla. Dasselbe war für das Dominicaner-Collegium dieser Stadt gemalt worden. Stirling beschreibt dasselbe in seinen „spanischen Künstlern" also:

„Dieses Gemälde ist in drei Partieen getheilt und die Figuren sind etwas grösser denn lebensgross. Hoch oben in der Luft, im offenen Himmel, erscheint die allerheiligste Dreieinigkeit, die h. Jungfrau, der h. Paulus und der h. Dominicus, und der „Doctor angelicus", Thomas von Aquin steigt empor, um sich mit ihrer glorreichen Gesellschaft zu vereinigen; weiter unten, in der Mitte der Luft, sitzen die vier Evangelisten, grosse und ehrwürdige Gestalten, auf Wolkenthronen; und auf dem Erdboden knieen rechts der Erzbischof Diego von Deza, Gründer des Collegiums, und links der Kaiser Karl V., von einem Zug Geistlicher begleitet. Der Kopf des h. Thomas soll ein Portrait des Don Augustin de Escobar, Präbendars von Sevilla, sein, und aus dem engen Anschluss an Tizian's Gemälde, der im ernsten Angesichte des kaiserlichen Anbeters bemerkbar ist, kann man abnehmen, dass auch bei den anderen historischen Persönlichkeiten die Aehnlichkeit gewahrt wurde, wo dies nur immer möglich war. Das dunkle, milde Gesicht unmittelbar hinter dem Kaiser Karl wird der Tradition gemäss für das Portrait Zurbaran's selbst gehalten. Trotz der Fehler, die das Gemälde als Bild an sich trägt, und trotz einer gewissen Rohheit der Zeichnung, ist dasselbe gleichwohl immerhin eines der grossartigsten Altarbilder, die es gibt. Das Colorit ist durchaus reich und effectvoll und Rölas' Schule würdig; die Köpfe sind bewunderungswürdige Studien; die Gewandungen der Kirchenlehrer und Geistlichen prachtvoll, breit und von herrlichem Faltenwurf; der kaiserliche Mantel ist mit venetianischer Pracht gemalt."

Als der h. Thomas einmal zur See von Rom nach Paris reiste, wurden sowohl die Schiffsmannschaft als auch die Reisenden durch einen heftigen Sturm erschreckt; nur der Heilige allein fürchtete sich nicht und fuhr fort zu beten, bis der Sturm vorüber war. Das ist unseres Dafürhaltens das Sujet eines Gemäldes in der Kirche des h. Thomas von Aquin zu Paris, von Ary Scheffer.

Hier müssen wir noch zweier anderer gelehrter Männer erwähnen, welche in der Kunst, wiewohl selten, dargestellt worden sind und, als mit dem h. Thomas von Aquin in nahem Zusammenhange stehend, betrachtet werden müssen:

Albertus Magnus, ein Dominicaner und berühmter Lehrer der Theologie, war der Lehrer des h. Thomas von Aquin. Er heisst in Italien zuweilen „Sant' Alberto Magno" und ist auf zwei Gemälden von Angelico da Fiesole, welche sich jetzt in der Akademie zu Florenz befinden, als Pendant zum h. Thomas von Aquin gemalt (Nro. 14 und 20).

Von Duns Scotus, dem Franciscaner und Rivalen und Gegner des h. Thomas von Aquin im theologischen Streite, befindet sich zu Hampton-Court (England) ein sehr schönes Gemälde. Es gehörte einst dem Könige Jakob II. und wird dem Meister Ribera zugeschrieben, der es wahrscheinlich für ein Franciscaner-Kloster gemalt hat. Der gelehrte Streit zwischen ihm und dem h. Thomas von Aquin gab den zwei jetzt fast vergessenen Parteien, genannt die „Thomisten" und „Scotisten" das Dasein [1]).

Von dem religiösen Gebrauche der heiligen Bilder.

(Schluss statt Fortsetzung.)

3. Die Ueberlieferungslehre. — Unser Glaubenssatz fusst also wiederum hauptsächlich auf der Tradition.

---

1) Dante hat den h. Thomas von Aquin und den Albertus Magnus im Paradiese als Gefährten zusammengestellt:

„Questi che m' è a destra piu vicino
Frate e maestro fummi: ed esso Alberto
È di Cologna, ed io Tomas d'Aquino."

Ich glaube nun in folgender Uebersicht das Wissenswürdigste aus derselben zusammendrängen zu können.

In der Polemik mit den gegenwärtigen Gegnern der Bilderverehrung, den Protestanten jeglicher Denomination, kann es sich nur um die drei bis vier ersten christlichen Jahrhunderte handeln, da für die spätere Zeit kein Zweifel an dem kirchlich recipirten Bestande eines solchen Cultus mehr möglich ist. Hinsichtlich dieser früheren Epoche ist aber unsererseits einzuräumen, dass man sich in der Christenheit nicht gleich Anfangs überall über den religiösen Gebrauch der Bilder gehörig orientirt hatte. Wir bemerken ein gewisses Misstrauen, eine Voreingenommenheit gegen die Bilder. Diese Erscheinung wird jedoch wenig befremden, wenn wir bedenken, dass die Christen, welche aus dem Judenthum herüberkamen, da das A. T. und in noch höherem Grade die spätere Synagoge den Bildern so abhold war, ein Vorurtheil gegen dieselben mitbringen mussten, den Christen aus dem Heidenthum aber, welche kaum den Idolencult verlassen hatten, ein solcher Gebrauch derselben wohl gar hätte gefährlich werden können. Die älteste Kirche hat sich augenscheinlich mit den Bildern nicht beeilt, vielmehr hat sie in weiser Oekonomie grosse Zurückhaltung beobachtet; ja, in einzelnen Gemeinden und bei Privaten hat sich solche Missstimmung gegen die Bilder bis in spätere Zeiten forterhalten. Aus dieser Sachlage erklärt sich der stehende Vorwurf, den die Heiden den ältesten Christen machten: sie hätten keine Bildnisse, *non templa, non aras, nulla nota simulacra* (Min. Felix Octav. 32), sowie dass die Antwort auf diesen Vorwurf nicht lautet, sie hätten gleichwohl h. Bildnisse, sondern ausweichend, Gottes Bild sei der Mensch, der Mensch habe das Bild Gottes in seinem Innern, der Logos sei das einzig wahre Bild Gottes (das., u. Origenes gegen Celsus, 8. 17—18). Ja, es darf nunmehr auch nicht wundern, wenn Tertullian, dieser strengmürrische Africaner, Malerei und Sculptur als für die Christen unnütze Künste bezeichnet *(adv. Hermog. 1)*. — Trotz solcher ungünstigen Verhältnisse zeigt sich, wenngleich in beschränkterem Maasse, ein religiöser Gebrauch der Bilder doch von Anfang an in der Kirche; wie namentlich die neueren Nachforschungen in den unterirdischen Monumenten unwiderleglich dargethan haben. Das natürliche Bedürfniss des menschlichen Geistes, die übersinnlichen Ideen im Bilde sich zu veranschaulichen, musste auch mit der Zeit mehr und mehr den Bildern ihr Recht angedeihen lassen. Im grossen Ganzen scheint die allmähliche Entwicklung der Bilderverehrung folgende Stadien durchlaufen zu haben. Zuerst begegnet uns die Verehrung des h. Kreuzes (wir sagen noch nicht: des Crucifixes) sowohl als Bild wie als Zeichen; sie wird von den ältesten Documenten bezeugt, z. B. von dem sogenannten Spottcrucifix, jüngst auf einer Wand des kaiserlichen Palastes in den sogenannten „russischen Ausgrabungen zu Rom" (stammt aus dem 2., höchstens Anfang des 3. Jahrhunderts) aufgefunden, und liegt auch in dem heidnischen Vorwurf der Kreuzanbetung, (widerlegt bei Min. Felix Octav. Capp. 9, 12 und 29). Vom Kreuz abgesehen sind die ältesten religiös-bildlichen Darstellungen symbolischer Art. So kommt der „Fisch" (ἰχθύς mit dem bekannten Akrostichon) als symbolische Hieroglyphe Christi schon bei Clemens von Alex. vor (*Paedag. 3. 11*); er räth den Christen an, einen solchen auf ihre Siegelringe eingraben zu lassen, und muss eine derartige Sitte sehr üblich gewesen sein, da die Christen nach ihr *pisciculi* genannt wurden. Dann wissen wir aus Tertullian *(de pudicit. 7)*, dass es unter Christen Brauch war, mit dem Bilde „des guten Hirten" Kelche zu zieren, eine Darstellung Christi, welche sich auch in den Katakomben häufig wiederfindet. (Der Heiland trägt bald das Schaf auf der Schulter, bald unter dem Arm.) In diesen unterirdischen Begräbnissstätten finden sich ferner nicht selten Darstellungen biblischer Geschichten des A. T. (z. B. Daniel in der Löwengrube, Elias und Elisäus, die drei Knaben im Feuerofen, Jonas auf dem Meere u. dergl.), spärlicher sind solche aus dem N. T., wenn sie nicht durch analoge des A. T. symbolisirt werden. Aus dem dritten Jahrhundert finden wir auch Abbildungen der h. Jungfrau in den Capellen der alten Cömeterien: Maria mit dem Kinde in einer Strahlenkrone, dem sogenannten Heiligenschein, welcher immer ein Zeichen der Verehrung ist, dann Darstellungen der Apostelfürsten Petrus und Paulus, u. dergl. m. Diese Thatsachen beweisen unzweideutig, dass religiöser Gebrauch der Bilder in den ersten drei Jahrhunderten vorkam. — Noch zurückhaltender als mit den eigentlichen Bildern war man mit den plastischen Darstellungen der Heiligen. Aus den ersten Jahrhunderten haben wir, soviel mir bekannt, von plastischer Darstellung nur ein einziges Beispiel in der Erzählung bei Eusebius *(hist. eccles. 7. 18)*, wonach das blutflüssige Weib im Evangelium zum Ausdruck ihrer Dankbarkeit ein Standbild des Heilandes zu Paneas *(Cäsarea Philippi)* aufstellen liess: es wuchs am Fusse desselben eine Pflanze, welche, wenn sie bis zum Saume des Mantels Christi empor stieg, heilende Kraft gegen Krankheit gehabt haben soll. Eusebius tadelt zwar das Verfahren der Frau nicht geradezu, findet es jedoch nicht recht christlich, indem er es aus einer „heidnischen Gewohnheit" ableitet. Im Morgenlande sind, vom Kreuze ab-

Die fränkischen Theologen nun meinten, die Bilder dürften zwar gebraucht werden, aber lediglich zur Erbauung, als Erinnerungszeichen, und ohne jedwede religiöse Verehrung. Solche Auffassung ist offenbar zu nüchtern. Wenn übrigens auf der zu Frankfurt im J. 794 in Sachen des Adoptianismus abgehaltenen Synode die fränkischen Theologen sich geradezu gegen die Beschlüsse von Nicäa aussprachen (sie sagen, von Konstantinopel, wo die letzte Sitzung jener Synode abgehalten ward), so lag dem ein arges Missverständniss zu Grunde, wahrscheinlich entstanden aus einer fehlerhaften lateinischen Uebersetzung des Griechischen, nach welcher es scheinen musste, als ob jene Synode die *adoratio secundum servitium*, also förmliche Anbetung, den Bildern der Heiligen habe zuwenden wollen, während sie doch ausdrücklich diese der Gottheit oder der Trinität vorbehalten hatte. Da die Päpste sich ins Mittel legten, verlor sich jene Spannung in der fränkischen Kirche bald von selbst.

Nachdem nun während des Mittelalters die Vorläufer der Reformation, wie Katharer, Paulicianer und Bogomilen, dann Wiklef und Huss gegen den Gebrauch der Bilder geeifert hatten, erklärten sich dann auch die Reformatoren gegen dieselben, minder heftig Luther, wüthiger Karlstadt, Calvin und Zwingli. Liess ihr System keine Verehrung der Heiligen, dann gewiss noch weniger die ihrer Bildnisse zu: in nüchternem Spiritualismus witterte man hinter der unschuldigsten Ehrbezeigung schreckhaften Aberglauben; so mussten sie denn wandern die heiligen Bilder aus den Kirchen der neuen Gemeinden, so dass, da man ihnen auch das „*numen praesens*“ in der Eucharistie entzogen hatte, nur kahle nackte Wände übrig blieben. Anfangs standen die Reformatoren wohl ganz auf dem Standpuncte der Ikonoklasten, so dass ihnen nicht nur die Verehrung, sondern jeder Gebrauch der Heiligenbilder ein Greuel war; ein Grund mit, warum die bildenden Künste, wie die Malerei auf dem Boden des Protestantismus nicht haben gedeihen wollen. In neuerer Zeit räumen ruhiger denkende Protestanten ein, dass gegen zweckmässigen Gebrauch der Bilder nichts zu erinnern sei. Da jedoch nach ihrem Bekenntnisse den Heiligen kein Cult zusteht, so dürfen auch deren Bilder bei den Akatholiken noch immer nicht zur öffentlichen Verehrung hingestellt werden. Dagegen den Bildnissen Christi und namentlich dem h. Kreuze eine gewisse Ehrfurcht und Hochachtung zu bezeigen, das pflegen gläubige und wohldenkende Protestanten zur Zeit nicht mehr zu unterlassen: wir bemerken augenfällig, wie gewisse Fractionen des Protestantismus von der Bilderscheu mehr und mehr zurückgekommen. Bei den oben a. O. mitgetheilten Entscheidungen der Trienter Synode gegen die Reformatoren nehme man Act von dem Ernste, womit auf gründliche Belehrung des Volkes, damit nicht Missverständniss und Aberglaube sich ansetze, gedrungen wird. — Am weitesten und über Gebühr ausgedehnt ist der Bildercult bei den Armeniern: es werden heilige Bilder, besonders auch das Kreuz, bevor man sie zur öffentlichen Verehrung ausstellt, eingesegnet und mit Oel vom Priester gesalbt, in dem Glauben, dass durch solche Weihe und Salbung die Bilder zu Trägern höherer göttlicher Kräfte würden.

4. Nähere Bestimmungen der Lehre und Verständigung über Detailfragen. — Zur Unterscheidung der Bilder von den Reliquien namentlich der eigentlichen, müssen wir nach der gemessenen Erklärung des Trid. a. O. durchaus daran festhalten, dass die Verehrung der Bilder lediglich eine memorative ist, d. h. eine relative auch in dem Sinne, dass die Ehrbezeigung nicht auf das Bild in sich, sondern auf dessen Archetyp zielt, also das Bild selbst nur in übertragener Weise trifft. Man orientire sich. Am Bilde sind Form und Materie zu unterscheiden. Auf Seiten der Materie wird es keinem verständigen Christen beigehen, den Stoff der Bilder, Gold, Silber, Holz, die Farben religiös zu verehren, oder auch nur, auf der Waage des Heiligthums gewogen, von anderen gleichnamigen Stoffen zu unterscheiden. Aber an der Materie haftet die Form und macht jene zum Bildnisse. Nun ist aber das Bildniss, eben seiner Form nach, ein relativer Begriff, d. h. bezieht sich nothwendig auf ein Anderes, welches sein Original ist. Ist nun dies heilig, so ist zwar *per relationem* nothwendig auch das Bild heilig, also verehrungswürdig. Könnte man aber am Bilde die Figur vom Stoffe scheiden, dann würde freilich für diesen alle Verehrung wegfallen müssen; aber mit solcher Scheidung hört ja eben auch das Bild auf. Wenn durch Feuersbrunst die silberne Statue eines Heiligen zusammenschmilzt, so ist der Klumpen eben nur Metall, wie jedes andere und nicht mehr verehrbar. Es würde daher zwar muthwillig sein, und etwas Sacrilegisches an sich haben, ohne Noth einem heiligen Bilde seine Form zu nehmen, d. h., es zu zerstören, allein wo die Noth gebietet, wenn z. B. im Drange der Zeiten kostbare Standbilder der Heiligen (ebenso heilige Gefässe) verwerthet werden sollen, besteht die Vorschrift, dass ihnen vorerst ihre Form genommen werde, d. h., dass sie zerschlagen werden sollen, worauf hin sie ins *commericum* eintreten können. Die Deformation exsecrirt also das heilige Bild; zermalmt man aber das Gebein eines Heiligen, so wird der zer-

malmte Staub verehrungswürdig bleiben. Eine solche durchaus abhängige Verehrung eines Bildes richtet sich in ihrem Modus selbstverständlich nach der Würde seines Urtypus. Der Bilderdienst ist an sich weder dulisch bei den Bildnissen der Heiligen, noch latrisch bei den Abbildungen der Gottheit oder des Gottmenschen, aber relativ kann er das eine oder das andere sein. Insofern ist man berechtigt, mit den Scholastikern bei den Bildnissen Gottes und Christi (wie einige wollen, auch beim heiligen Kreuze) von einem *cultus latriae relativus* zu sprechen. Indess wir können, wie schon erinnert, solche Ausdrucksweise nicht adoptiren, da die bei keinem Bildnisse zu umgehende Relativität der Verehrung stets den Begriff eigentlicher Anbetung wieder aufhebt und sie auf das Maass blosser Ehrfurchtsbezeigung wieder herabsetzt. So beten wir also auch Christi Bildniss nicht an, sondern mit Bezug auf *(relate ad)* den anbetungswürdigen Gottmenschen bezeigen wir auch seinem Bildnisse die religiöse Huldigung [1]). Die Zeichen der Verehrung, das Niederfallen, Hauptentblössen vor dem heiligen Bilde, gelten dem Original desselben.

Die Statthaftigkeit und selbst Nothwendigkeit des religiösen Gebrauches der Bilder beruht auf der Beschaffenheit der menschlichen Natur, welche bei abwesenden oder übersinnlichen Dingen mehr oder minder des Vehikels bildlicher Darstellung bedarf, um sie geistig gehörig zu fixiren. Zwar ist dieses Bedürfniss bildlicher Darstellung minder gross bei geistig Hochgebildeten, als bei Ungebildeten, allein Niemand enträth ihrer völlig; zwar gibt es manche Gattungen bildlicher Darstellung, und kann die eine feiner sein als die andere, weniger dem Missbrauche zugänglich, der geistigen Anschauung näher liegend, aber diese Abstufung ändert das Wesen der Sache nicht. Wie die Malerei fürs Gesicht, die Plastik für den Tastsinn, so bildet für das Gehör auch die Sprache selbst ab, zwar in eigenthümlicher Manier, aber sie bildet ab. Die innere Form der Sprache, welche ein bloss psychologischer Hergang ist, offenbart sich nach aussen, indem sie den Gefühlseindruck, welchen ein Gegenstand auf die Seele macht, pathognomisch durch Erregung der Sprachwerkzeuge in der äusseren Form derselben, d. h. in hörbaren Lauten, sich abbilden lässt; und weiter, indem sie mit der anfänglich gefundenen Lautgruppe auch andere, von dem ursprünglich bezeichneten verschiedene, aber durch irgend ein hevorstechendes Merkmal mit ihm verwandte, analoge Gegenstände, also übertragend und nachbildend, ergreift und appercipirt. So bildet die Sprache im Worte ab. Dass sie aber in der Verbindung der Wörter zum Satz der bildlichen Darstellung so selten entbehren kann, ja, oft beflissentlich hervorzusuchen sich genöthigt oder veranlasst sieht, lehren Rhetorik und Poetik. Die Sprache der Wissenschaft sucht zwar das Bildliche in der Gesammtdarstellung, während es im einzelnen Worte mit geschichtlicher Nothwendigkeit ohnehin für das Bewusstsein des Sprechenden und Hörenden allmählich von selbst schwindet, mehr und mehr auszuscheiden, mit Erfolg bis auf einen gewissen Punct; aber bei übersinnlichen Gegenständen kann sie der figürlichen Darstellung im Ganzen niemals sich entheben. Wenn es nun nach Dan. 7. 9. f. gestattet ist, Gott in sprachlicher Darstellung als einen Greis zu schildern, welcher auf dem Thronstuhle sitzt, dessen Gewand glänzendweiss wie Schnee, dessen Haar wie reine Wolle u. s. w., warum soll es dann verpönt sein, die gleiche Vorstellung heranzubringen, etwa durch das Medium der Farben und ihrer künstlerischen Composition? [1]) Nicht selten ist sogar der Eindruck, welcher durch die Gesichtsanschauung des Bildes erreicht wird, noch wirksamer und eindringlicher, als der durch das Medium der Sprache erzielte; beim Volke namentlich können bildliche Darstellungen sprachlichen Vortrag und Lesung vielfach ersetzen. Man hat daher die heiligen Bilder wohl „perennirende Katechesen“ genannt; welche Auffassung sich das Trident. selbst a. O. anschliesst. — Wenn durch diese Gegenüberstellung des Bildes mit der Sprache, könnte man einwenden, freilich wohl der Gebrauch religiöser Bilder gerechtfertigt wird, so wird es doch nicht ihre Verehrung, da Niemand dem heiligen Worte religiöse Ehrerbietung entgegenträgt. Aber ist dem wirklich so? Unseres Erachtens überträgt sich die Verehrungswürdigkeit einer Person oder Sache in der Empfindung auch auf ihren sprachlichen Ausdruck. Von Anderem nicht zu reden, erinnere ich an die hohe Ehrfurcht, mit welcher man im A. B. den vorzüglichsten Gottesnamen behandelte, so dass man sein Tetragramm (Schem hamm'porasch) nicht einmal zu vocalisiren und auszusprechen wagte, und für den N. B. an die Ehrerbietigkeit, mit welcher der Christ den süssen Namen Jesu behandelt.

So natürlich ist für die menschliche Empfindung die Uebertragung der Ehrwürdigkeit vom Prototyp auf sein

1) Daher der Spruch unter dem Kreuzbilde auf dem Wege nach St. Mauritz vor Münster:
Imaginem Christi, dum cernis, semper honora;
As non effigiem, sed quem designat, adora.

1) *Ἃ γὰρ ὁ λόγος τῆς ἱστορίας διὰ τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφικὴ σιωπῶσα διὰ τῆς μιμήσεως δείκνυσι*, sagt Basilius *(or. in 40 mart. 2)*.

gesehen, eigentliche h. Standbilder auch zur Zeit noch sehr selten. Im Abendlande kommen Gemälde und Standbilder durcheinander vor; wirklich ist auch nicht abzusehen, worin ein wesentlicher Unterschied zwischen pittoresker und plastischer Bildnerei liegen sollte. Nur verkennen wir doch nicht, dass bei letzterer auf Seiten des Volkes leichter sich Missbrauch einstellen kann, als bei ersterer, indem die Plastik von Haus aus sinnlicheren, die Malerei spirituelleren Charakter trägt; und erklären daraus die Thatsache, dass die kirchliche Autorität, auch bei uns, in der Zulassung religiöser Standbilder grössere Schwierigkeit zeigt, als bei h. Gemälden; ist doch auch in künstlerischer Hinsicht die Plastik vorwaltend heidnisch, die Malerei christlich ausgebildet. — Am spätesten hat man sich an bildliche Darstellung der Trinität, und einzeln der Personen des Vaters und des h. Geistes gewagt. Der Sohn, als Gottmensch, konnte seine Darstellung finden und fand sie schon früh, im *σχῆμα ἀνθρώπινον*; allein da der Vater und der Geist nicht incarnirt sind, so kann ihre Darstellung nur eine symbolische sein und, will man sich nicht einer unberechtigten Willkür ergeben, nur auf Grundlage biblischer Schilderung geschehen. Für den h. Geist fand sich ein passendes Symbol in der Theophanie bei der Taufe Christi (nach Johan. 2 und den Parall.), das Bild der Taube: zuerst wird meines Wissens eine solche bildliche Darstellung des h. Geistes von Paulin von Nola zu Anfang des fünften Jahrhunderts erwähnt. Für Gott den Vater traten die Visionen Daniels und der Apokalypse ein, in denen Gott als „*antiquus dierum sedens in solio*" geschauet und beschrieben wird; solche Darstellung soll nach den Alterthumsforschern nicht vor dem zehnten Jahrhundert vorkommen. Nimmt man nun den Sohn Gottes in der ihm zukommenden Gestalt des Gottmenschen hinzu, so hat man die allbekannte Abbildung des dreipersönlichen Gottes. Noch jetzt gibt es Theologen, welche an der Zulässigkeit solcher Darstellung der Gottheit zur öffentlichen Verehrung Bedenken hegen. Das Tridentinum hat, wie es fast scheint, geflissentlich die Frage umgangen, indem es a. O., nachdem von den Bildnissen Christi und der Heiligen geredet worden, mehr im Tone der Connivenz als der Empfehlung beifügt, wenn es sich so treffe *(quodsi contigerit)*, dass biblische Geschichten, in denen auch die Gottheit erscheint, abgebildet werden, u. s. w. (s. oben). Ich glaube jedoch, dass jene Theologen ihre Aengstlichkeit zu weit treiben, und nur rituelle Satzungen des A. B. unberechtigter Weise auf die Kirche des neuen übertragen. Denn, wenn wir uns nach dem genannten Vorgange der h. Schrift unter solchen sprachlichen Bildern in der Phantasie die Gottheit vorstellen dürfen, warum denn nicht unter entsprechenden sachlichen Bildern in der Anschauung?

Was man gegen die Bilderverehrung aus der Ueberlieferung der vier ersten Jahrhunderte eingewendet hat, kommt der Hauptsache nach auf folgende drei Puncte hinaus. Es hat der h. Irenäus *(adv. haer. 1. 25)* mit Anderen die Karpokratianer ihres Bildercultus wegen getadelt. Schon gut; aber bei diesen Häretikern war auch der Bilderdienst ganz heidnisch geartet, indem sie den Bildnissen Opfer darbrachten und neben Christus und den Aposteln auch Homer, Pythagoras, Plato, Aristoteles im Bilde aufstellten. — Vom h. Epiphanius, Bischof zu Cypern, ist bekannt, dass er auf einer Reise, welche er durch Palästina machte, zu Anablutha (zwischen Bethlehem und Jerusalem gelegen) in der Kirche einen Vorhang, in welchen ein religiöses Bild eingewebt war, mit eigener Hand zerriss, und dafür einen anderen schenkte. Erhalten ist uns ein Begleitschreiben (nur lateinisch, *epist. ad Joann. episc. Hieros.*) zu dieser Schenkung, in welchem Ephiphanius äussert: *in ecclesia Christi contra auctoritatem scripturarum hominis pendere imaginem*, und es sollen *in ecclesia Christi ejusmodi vela quae contra nostram religionem veniunt non appendi.* Hierauf ist zu bemerken: dass sich also doch damals schon (4. Jahrhundert) in einzelnen Kirchen Bilder fanden, ist Thatsache; der h. Bischof aber, welcher freilich ein frommer, aber auch heftiger und etwas kurzsichtiger Mann war (sein Auftreten gegen den h. Chrysostomus kann nicht gebilligt werden), welcher zudem als in Palästina geboren nicht ohne judenchristliche Vorurtheile sein mochte, ist in seinem puritanischen Eifer zu weit gegangen. — Man verweiset endlich auf den 36. Canon des Concils von Elvira: *Placuit, picturas in ecclesiis esse non debere, ne quod colitur aut adoratur, in parietibus pingatur.* Nach dem ganzen Wortlaut, entgegnen wir, scheint nicht von Heiligenbildern, sondern von Darstellungen der Gottheit die Rede zu sein, über deren Zulässigkeit man streiten mag. Uebrigens ist Bilderverehrung nicht nothwendig, und darum kann es der Kirchengewalt nach Lage der Dinge und Zeitverhältnisse wohl zustehen, zu beurtheilen, ob es nicht besser sei, dieselbe hier oder dort zu untersagen. Endlich kann auch im schlimmsten Fall die Meinung einer blossen Provincialsynode der allgemeinen kirchlichen Ueberlieferung nicht präjudiciren.

Gehen wir tiefer ins vierte Jahrhundert hinein, und etwas über dasselbe hinaus, so bedarf der öffentliche Gebrauch der Bilder fortan keines Beweises mehr. Wir summiren kurz: Christum und die Heiligen darstellende Gemälde verzierten die Wände der Kirchen, nach dem

h. Basilius *(ep. 340 ad Julian. apost.)*, welcher ver- versichert, dass „er die Apostel, Propheten und Martyrer verehre . . ., und desshalb auch die Ausprägung ihrer Bilder eifrig ehre und küsse, da diese von den Aposteln überliefert, und nicht untersagt, ja in allen Kirchen gemalt seien.“ Derselbe h. Vater (oder ist es der h. Chrysostomus?) in der (zweiten) Rede auf den h. Barlaam, fordert am Schlusse die Maler auf „besser, als er es vermochte, durch die Kunst der Farben die Heldenthaten des Blutzeugen zu schildern, und würde er sich freuen, in der Verherrlichung desselben gegen sie zurückzustehen“ *(in Barlaam mart. 3)*. In der Basilika des Martyrers Theodorus war das Martyrium desselben auf den Wänden abgemalt, und auf dem Boden in musivischer Arbeit dargestellt nach Gregor von Nyssa *(orat. in Theod. mart. circa init.)*: „Kommt Jemand zu solcher Stätte . . ., so ergötzt er sich zuerst an der Pracht der Dinge, welche er sieht . . . wo der Werkmann das Holz zur Gestalt lebender Wesen gebildet, und der Steinmetz den Marmorblock zur Glätte des Silbers polirt hat; der Maler hat die Blüthen seiner Kunst in Bildwerk dargestellt: die Heldenthaten des Martyrers, seine Bedrängnisse und Qualen, den grimmen und wilden Blick der Tyrannen und ihrer Insulte, den feurigen Flammenofen, dann die selige Vollendung des Athleten, das Bildniss des Kämpfers Christi; Alles hat er wie in einem Buche, das sprachliche Darstellung gibt, auf künstlerische Weise mit Farben malend dargestellt, die Kämpfe und Mühen des Martyrers ausgedrückt“, u. s. f. Ueberall waren Gefässe und Siegelringe, Zimmer und Baptisterien mit solchen Bildnissen ausgestattet; Chrysostomus z. B. *(orat. in Melet.)* lobt die Antiochener, dass sie das Bild des h. Meletius auf Ringen, Bechern, Schalen, auf den Wänden ihrer Gemächer überall aufgezeichnet hätten, und von dem h. Chrysostomus selbst wissen wir aus den Berichten der Kirchenhistoriker Theodoret und Philstorat, dass die Christen sein Standbild zu Konstantinopel mit Kränzen schmückten und unter Anrufungen verehrten.

So waren denn die heiligen Bilder bereits drei Jahrhunderte in vollem und ruhigem Besitz ihrer kirchlichen Rechte, als es im Anfang des achten (im J. 726) dem oströmischen Kaiser Leo III. dem Isaurier, der auch in Theologie machte, der aber sicher besser daran gethan hätte, seine Gedanken auf den Schutz der Marken des Reiches gegen die Einfälle der Barbaren zu beschränken, wie scheint durch jüdische und mohamedanische Einflüsse bestimmt, einfiel, den heiligen Bildern jenen unter dem Namen des Ikonoklasmus bekannten hartnäckigen Krieg zu erklären, welcher ein halbes Jahrhundert und darüber die Kirche, namentlich des Orients, verwirrt und unsägliches Elend angerichtet hat. Wir lassen das Geschichtliche fahren und geben nur das dogmatische Resultat dieses Kampfes. Auf dem 7. allgemeinen Concil (2. von Nicäa) v. J. 787, welches auch im Orient den Gebrauch der Bilder herstellte, haben wir die kirchliche Sanction, durch welche die Zulässigkeit der Verehrung der Bilder zum Dogma erhoben ward. In der Sitzung *(actio 7)* wird in dem sogenannten *ὅρος* die Wiederherstellung der Bilder, sowohl der in Farben als in Mosaik oder durch Plastik hergerichteten, dadurch motivirt, dass „je öfter sie (die heiligen Personen und Sachen) in bildlicher Darstellung erblickt werden, desto feuriger die Anschauenden zum Andenken an die Urbilder und zur Sehnsucht nach ihnen angeregt werden.“ Was die Art der Verehrung anbetrifft, so sagen die Väter: „(wir bestimmen), ihnen Gruss (Kuss = *osculum* hat die lateinische Uebersetzung) und verehrende Verbeugung zu widmen, jedoch nicht die wahrhafte Anbetung, welche nach unserem Glauben ist, und die allein dem göttlichen Wesen zukommt.“ Hinsichtlich des Ausdruckes dieser Devotion soll es bei dem Hergebrachten bleiben (Beräucherungen und Illuminationen werden genannt). Die Verehrung der Bilder selbst ist aber nur ein relativer Cult; denn „die Verehrung des Bildes geht auf das Original, und wer das Bild verehrt, verehrt die in demselben abgebildete Wesenheit“. Auf dem 8. allgemeinen Concil (4. v. Ct.) wurden, nachdem der oströmische Hof nochmals wiederholt gegen die Bilder angekämpft hatte, im Jahre 869 diese Decrete bestätigt, und damit hatte die Angelegenheit fürs Morgenland ihr Ende. — Währenddessen hatte sich im Abendlande innerhalb der fränkischen Kirche vorübergehend eine Spannung und ein Gegensatz gegen die nicäischen Entscheidungen ergeben. In den sogenannten *libris Carolinis* (s. über diese Hefele's Concilien-Geschichte 3. Bd. S. 651 f.), in welchem die fränkischen Theologen ihre Auffassung der heiligen Bilder aussprachen, gewahrt man einen gewissen Mittelweg zwischem dem Ikonoklasmus und den Beschlüssen von Nicäa. Man wundere sich nicht über solche Opposition. Denn einmal constatirte im Abendlande noch nicht sofort der ökumenische Charakter jener Synode, wie denn überhaupt die ersten allgemeinen Concilien diesen ihren Charakter erst durch Beistimmung des Papstes mit dem Abendlande erhalten haben. Weiterhin aber waren die Franken, und die Germanen überhaupt, nüchterner und mehr spiritualistisch gesinnt, als die erregbaren Südländer; meldet doch Tacitus von den alten Germanen, dass sie auch zu heidnischer Zeit keine Liebhaber von Götterbildern gewesen.

Abbild, dass in bürgerlichen Verhältnissen Niemand daran Anstoss nimmt: zur Zeit des Bildersturmes wurde von den Vertheidigern der Bilder, welche ihre Ueberzeugung nicht selten mit ihrem Blute besiegelt haben, oftmals in drastischer Weise darauf hingewiesen. Wer ein Bild seines Fürsten in den Koth wirft oder mit Füssen tritt, gilt als Majestätsverbrecher; das Volk, welches in Aufruhr und Meuterei gegen seinen Souverain ergrimmt, wird nur zu leicht (die Geschichte bezeugt es) an den Standbildern desselben seine Wuth auslassen, indem es richtig herausfühlt, dass es im Bildnisse die ihm unerreichbare Person des Abgebildeten trifft.

Nach allen eben so abgemessenen Erklärungen der Kirche als entschiedenen Erläuterungen der theologischen Wissenschaft sollte es doch wohl unberechtigt erscheinen, die Bilderverehrung in der katholischen Kirche der heidnischen Idololatrie gleichzustellen; und doch ist ein solcher vorwurfsvoller Vergleich bei den Akatholiken so häufig. Die Disparität beider Culte hat einen zwiefachen Grund:

1) weil der Zusammenhang des Idols mit dem dargestellten Götzen im heidnischen Sinne ein ganz anderer ist, als der zwischen dem heiligen Bilde und seinem Original im katholischen Glauben. Man hat gut sprechen, auch die Heiden wären nicht so einfältig gewesen, den stummen Oelgötzen (εἴδωλα ἄφωνα 1 Kor. 12. 2), den Fetisch u. dergl., vor dem sie sich niederwarfen, für die Gottheit selbst zu halten: der heidnische Volksglaube war das ohne Zweifel, so wie es denn überhaupt echt heidnisch ist, das Symbol mit dem Gegenstande zu verwechseln. War das Götzenbild hergestellt und hatte es die theurgische (magische) Weihe durch den Priester erhalten, so dachte sich der Heide, dass der Gott durch eine Art von hypostatischer Verbindung vom Bilde Besitz genommen habe, und fortan gleichsam leibhaft ihm innewohne, seine Glieder bewege, aus ihm heraus rede u. dergl. m., wie denn mitunter heidnischer Pfaffentrug durch künstliche Vorrichtungen den Schein solcher Functionen hervorzubringen wusste. Bekanntlich sind die Kirchenväter nicht abgeneigt, und sie mögen für einzelne Fälle Recht haben, die Wirklichkeit solcher Functionen anzuerkennen, indem sie dieselben nicht den Göttern, welche nicht sind, sondern den Dämonen oder Teufeln zuschreiben, welche die Götzenbilder besessen halten. Natürlich läugnen wir nicht, dass sich einsichtsvollere Männer unter den Heiden zu einer höheren, der kirchlichen ähnlichen, Vorstellung erhoben haben; aber der Philosoph Stilpo musste die Behauptung, die Statue der Athene auf dem Parthenon, von Phidias angefertigt, sei nicht die Pallas des Olymps, mit dem Tode büssen;

2) ist aber das christliche Bild dadurch vom heidnischen Idol himmelweit verschieden, dass ersteres Copie eines Wahren und Wirklichen, letzteres Darstellung des Wahnes und der Lüge ist. Jedes Idol ist eine verkörperte Lüge, das christliche Bild ausgestaltete Wahrheit, weil Bild wahrhaft heiliger Personen, wahrhaft heiliger Sachen.

Wenn der Bildercult in der katholischen Kirche so verständig und nüchtern zu fassen ist, wie begreift es sich dann — könnte man einwenden — dass das christliche Volk unter den Augen der kirchlichen Autorität, ohne deren Missbilligung, ja, wohl mit ihrer Gutheissung, in seiner Verehrung einen Unterschied macht zwischen Bild und Bild, sogar desselben Originals, ganz abgesehen von der Zweckmässigkeit des Bildes zur Anregung religiöser Gefühle und sonstigen äusseren Vorzügen; wenn im Bilde selbst kein Werth liegt, wie erklärt es sich, dass bei den Katholiken eines vor dem anderen verehrt wird, dass es ohne Bezugnahme auf künstlerischen und sonstigen Werth, berühmte Andachtsbilder, zu denen oft aus weiter Ferne gewallfahrtet wird, gibt; ja, dass man sogar von „wunderthätigen" Bildern *(imagines thaumaturgicae)* redet? Diese Einwendung ist scheinbar genug; in der That, wir dürften eine solche Ueberzeugung beim Volke, wenn sie in dem bevorzugten Bilde eine besondere religiöse Kraft suchen wollte, nicht von heidnischem Aberglauben freisprechen. Die religiöse Vorzüglichkeit des einen Bildes vor dem anderen kann dogmatisch richtig nicht mit inneren, dem Bilde eigenen Rücksichten, sondern nur mit äusseren und zufälligen Umständen desselben motivirt werden. Letztere vollständig zu besprechen, ist nicht dieses Ortes. Wenn es aber etwa Gottes unerforschlicher Weisheit gefallen hat, die Stätte wo ein Bild verehrt wird, durch eine Wunderwirkung zu verherrlichen, so ist damit eine besondere Auszeichnung dieses sogenannten Gnadenbildes für unsere Verehrung von Oben insinuirt. Das Wunder steht in keinem inneren Zusammenhange mit dem Bilde, wir können nur sagen, dass es Gott gefallen hat, *in praesentia s. imaginis* aus Gründen, die sich unserer Einsicht meist entziehen, wenn wir sie auch mitunter errathen, ein Wunder zu wirken. Dass es aber dennoch naturgemäss sei, an einer Stätte und vor einem Gnadenbilde, welche Gott selbst ausgezeichnet hat, eine vorzügliche Andacht und religiöse Erhebung zu fühlen, wird kein unbefangenes Gemüth verkennen. Bei der Sache selbst aber muss es bleiben: das Gnadenbild hat keinen inneren, d. h. auf innerem Religionswerth beruhenden Vorzug vor anderen Bildern gleicher Art, auch in ihm ruht und wirkt keine höhere Kraft, geschweige,

dass es gestattet wäre, den Heiligen oder Christum selbst in ihm in besonderer Weise sich anwesend zu denken. Ich respectire das Gefühl des katholischen Lesers, den diese Erklärung zu nüchtern anwandelt, verweise aber auf die Entscheidungen der Kirche, welche zu bestimmt lauten, als dass man eine solche Vorstellung, zu welcher die Inbrunst der Andacht allerdings leicht hinüberschweift, in der Reflexion festhalten dürfte. Ausser der kategorischen Erklärung der Trienter Synode a. O. beziehe ich mich auf den Entscheid Papst Innocenz' III. in Bezug auf ein Bildniss der h. Jungfrau, welches, als von Lukas gemalt, bei den Griechen besondere Verehrung genoss *(Inn. libr. 9. ep. 241): licet nos opinionem illam, qua quidam Graeci existimant, quod spiritus b. virginis in praedicta imagine requiescat, tanquam superstitiosam, minime approbemus;* und erinnere ferner daran, dass unter anderen sogenannten „chinesischen Gebräuchen", über deren Zulässigkeit zwischen den Jesuiten und Minoriten im 17. Jahrhundert ein so heftiger Streit entstand, Papst Clemens IX. auch die bei den Chinesen übliche Sitte, unter den Bildnissen ihrer Vorfahren, deren Andenken dieses Volk eine besondere Anhängigkeit widmet, die Worte: *„Haec (imago) index animae N. N."* zu schreiben, nicht tolerirt wissen wollte.

5. Ethisch-praktische Reflexionen. — Zum Ganzen des katholischen Cultus liefert der Gebrauch und die Verehrung heiliger Bilder keinen verächtlichen Beitrag. Vergleicht man unsere Gotteshäuser mit denen der jeglichen Bildercult verschmähenden Akatholiken: nun noch nicht gar lange ist es her, dass der Gläubige hier sogar schmerzlich das Zeichen der Erlösung, das h. Kreuz, vermissen musste; im Uebrigen erblickt er auch jetzt noch innerhalb seines Bethauses nur kahle und nackte Wände, welche ihm nichts zu sagen wissen, und ihn so kalt lassen, wie das Gestein der Mauern es selbst ist; im katholischen Gotteshause findet er aber, Dank den Bildern und Statuen, kaum ein Eckchen und Winkelchen, das ihn nicht je nach Stimmung und Gemüthsverfassung eigenthümlich anmuthete, und bei dem er nicht gern in Andacht verweilte, sei es beim Anblicke der büssenden Magdalena, oder bei der Schmerzensmutter, deren Brust mit dem Schwerte durchstochen, oder bei dem Kreuzesträger, welcher das Holz des Fluches nach der Schädelstätte schleppt. Treten wir jedoch einmal aus dem Inneren der Kirche hinaus unter freien Himmel, die ganze Gegend zu überblicken: durch die Bilderverehrung gewinnt die katholische eine ganz andere Physiognomie als die protestantische; nicht auf die durch Mauern eingeschlossene Raumstelle beschränkt sich das Bethaus, die ganze Natur zieht der Bildercult in seinen Bereich. Da ist kaum ein Kreuzweg, oder die gläubige Andacht hat ihn mit dem heilbringenden Zeichen der Erlösung geziert, kaum eine irgendwie merkwürdige Stelle, oder eine fromme Hand hat zur Erbauung das Bildniss irgend eines lieben Heiligen Gottes angebracht. Mit Capellchen und Häuschen der Heiligen ist die Gegend wie übersäet: dort ist ein trauriger Unfall passirt, ein religiöses Denkzeichen weckt ernste Erinnerung an ihn; hier ist ein grausiges Verbrechen verübt, ein steinernes Kreuzbild soll die entweihte Stelle sühnen und den Vorübergehenden zur Fürbitte um Gnade für den Uebelthäter auffordern. Anderswo erblickt man die vierzehn Standbilder der *„via dolorosa"* hingestellt: selten fehlt es an Jüngern des Herrn, welche in stiller Andacht den Pfad der Erinnerung nachgehen, den er selbst in Wirklichkeit vorangegangen ist. Auf den Landstrassen wiederholen sich von Strecke zu Strecke Darstellungen des Herrn in den verschiedenen Lagen seines irdischen Lebens oder der Heiligen Gottes, und der christliche Wanderer, welcher vorüberzieht, wird von Zeit zu Zeit ernstlich gemahnt an jene Wahrheiten, welche allein Frieden und Seligkeit auf dieser irdischen Pilgerfahrt gewähren. Kommt man zu den Wohnungen der Menschen in Dörfern und Städten, jetzt freilich, wo nach herrschendem Zeitgeiste jedes Bauwerk fein säuberlich und hübsch glatt dem Utilitätsprincip gemäss eingerichtet sein muss, fängt es an anders zu werden, aber vor Alters, da ward kaum ein Haus gebauet, das nicht am Giebel oder in einer Ecknische seinen Schmuck empfing von dem Bildnisse eines Heiligen, sei es der Mutter mit dem Kinde, sei es des Patrones des Landes, der Gemeinde, des Besitzers; die öffentlichen Plätze, Kreuzstrassen und Eckgässchen, wohin man den Blick nur werfen mochte, man konnte ihn dem Heiligen nicht entziehen; und wenn du, ein Fremdling noch am Orte, irgendwo eine verabsäumte Ecke zu entdecken meintest, rechne nur darauf, die biedere Frömmigkeit der Vorfahren hatte irgend etwas angebracht, was dich religiös erheben musste. Wie kühl, öde und nackt dagegen eine ausserkirchliche Gegend, wo von all diesem keine Spur zu finden ist: ihre Luft weht ein katholisches Gemüth ordentlich kalt an, heimisch kann es sich in ihr nun einmal gar nicht finden. Dass aber und wie im Beginn des bilderfeindlichen Protestantismus ein nicht selten roher Vandalismus die herrlichsten Kunstschätze zerstört und der Nachwelt entzogen hat; dass und wie auch späterhin die Reformation doch immer nur eine Stiefmutter der bildenden Künste war und sein konnte, während die Kirche dem Kunstsinn, diesem

edlen Bildungsmittel, stets Nahrung und Sporn gegeben hat, indem sie eben so sehr dem Künstler die herrlichsten Vorwürfe für seine Arbeit unterbreitete, als auch die Kunst selbst vor heidnischen Auswüchsen bewahrte: das sind Thatsachen, welche auch der Akatholik trotz alles Widerstrebens anerkennen muss. Namentlich ist die Malerei als eine Tochter der christlichen Kirche zu bezeichnen, sie, welche sich an christlichen Stoffen zu einer selbst dem classischen Heidenthum unbekannten Stufe der Vollendung erhob. Solche Stoffe gibt aber doch nur die religiöse Bilderverehrung an die Hand; die Ikonomachie kann nach der Natur der Sache wie laut der Geschichte die religiöse Kunst nur unterdrücken.

Was im Bildercult Aberglauben und Missbrauch sei, deren Möglichkeit und Wirklichkeit wir nicht verabreden, leuchtet aus den vorgemachten Bemerkungen von selbst ein. Der Seelsorger ist gehalten, indem er die Lehre der Kirche dem Volke einschärft, rechtzeitig vorzubeugen oder auch auf Abstellung zu dringen. Allein er kann offenbar nicht fordern, dass auch der minder gebildete Christ aus dem Volke die geläutertsten und theoretisch richtigsten Vorstellungen sich erringe; es findet sich wohl beim Volke Einiges, welches vielleicht über den strengen Begriff der dogmatischen Lehre hinaus geht, aber so unschuldig ist, dass es lächerlich werden kann, mit vielem Aufwande auf den sein sollenden Aberglauben Jagd zu machen. Rücksichten der Klugheit gebieten hier mitunter grosse Vorsicht und Behutsamkeit; doch darüber mag die Pastoral belehren. Freilich, wo der Irrthum sittenschädlich und der Aberglaube handgreiflich wäre, hat der Seelenhirt ohne Scheu seine Stimme zu erheben. — Was das Kirchenamt selbst anbetrifft, so darf man im Allgemeinen wohl sagen, dass es eher schwierig als zuvorkommend ist in Aufstellung der Bilder und Zulassung ihrer Verehrung: die Kirche thut selten den ersten Schritt, lässt sich vielmehr vom frommen Volke die Bilder abbitten, ja, abdringen. So ist es ganz in der Ordnung. Ist ein gesundes Bedürfniss da, so wird es sich beim Volke, das ohnehin zum Aeusserlichen neigt, schon aussprechen; ohne dasselbe würde ein Bild oftmals mehr schaden als nützen. Der gewöhnliche Seelsorger hat darin einen Wink für sein eigenes Verfahren. Aus dem Trident. sind folgende drei Verordnungen zur Reinhaltung des Bildercultes der Notiznahme werth, a. O. Zuerst: *abusus si qui irrepserint, eos prorsus aboleri cupit (s. synodus), ita ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus erroris occasionem praebentes statuantur.* Wahrheit und nur Wahrheit wollen wir; durch sogenannten „frommen" Betrug die Andacht fördern, ist unsittlich; Bilder, denen keine Wahrheit zusteht, sollen, allerdings mit Fug und Glimpf, entfernt werden. Dann: *statuit, nemini licere ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit.* Beim oft unbescheidenen Drange des Volkes eine sehr zweckmässige Massregel. Endlich: *omnis lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur.* Mit Recht. Soll denn das h. Bild, das ein Förderungsmittel der Andacht zu sein bestimmt ist, ein Reizmittel der Sünde werden? Die wahrhaft christliche Kunst kann nur züchtig und sittsam sein. Leider bleibt in diesem Stücke Manches zu wünschen übrig: selbst der gefeierte Raphael mit seiner Schule neigt zur heidnischen Schönheit des Fleisches hinüber. Wollen wir gern einräumen, dass ängstliche Prüderie auch in der Kunst nichts taugt, und weiter, dass im leichteren Süden Einiges noch zulässig erscheint, was den ernsteren Nordländer abstösst: nach der Richtschnur des Tridentinum müssen wir manche Bildnisse, wie sie sich in Italien und selbst in Rom in den Kirchen und ausser denselben finden, verurtheilen. Man hat mitunter den Kunstgenuss höher angeschlagen als die Schamhaftigkeit. — Noch einen leitenden Gedanken glauben wir beifügen zu sollen. Wenn auch der künstlerische Werth eines heiligen Bildes an sich Nebensache ist und nicht gefordert werden kann, dass auf jeder Landstrasse und in jeder Dorfkirche Kunstwerke erscheinen, so muss doch darauf geachtet werden, dass das ästhetische Gefühl niemals verletzt werde. Allerdings hat das Volk andere Bedürfnisse als der gebildete Kunstkenner; allein unschön und hässlich, bis zum Zerrbilde entstellt, wie man es mitunter noch trifft, sollten die heiligen Bildnisse niemals sein; denn der religiöse Eindruck kann nur zerstört werden, sobald die Form das Gefühl abstösst. Der angehende Geistliche suche daher auch seinen künstlerischen Geschmack auszubilden, und sorge, so weit an ihm ist, dass bei Aufstellung religiöser Bilder der Aesthetik Rechnung getragen werde.

Paderborn. Dr. Oswald.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

London. Die Eröffnung der neuen katholischen Kirche in Sunbury Thames, etwa 15 Meilen von London, wurde am 20. Mai durch den Erzbischof Manning und Bischof Horris in Beisein des Herzogs und der Prinzessin von Nemours vorgenommen. Die hübsche, wenn auch nicht besonders grosse Kirche ist im frühen gothischen Stile gehalten, und es ist in Bezug auf ihre Geschichte erwähnenswerth, dass, wie der Erzbischof in der

Eröffnungspredigt bemerkte, die ärmeren katholischen Tagelöhner des Ortes, welche nicht vermochten Geldbeiträge zum Baue zu entrichten, in ihren Feierstunden unentgeltlich die Fundamentarbeiten verrichtet haben. Nach dem jüngsten Hirtenbriefe des Erzbischofs sind seit einem Jahre nicht weniger als eilf neue Kirchen dem Gottesdienste übergeben worden oder sollen demnächst übergeben werden. Zu sieben anderen wird in Bälde der Grundstein gelegt, oder, wo das schon geschehen ist, mit den Arbeiten ernstlich begonnen.

M.-Gladbach. Wenn man sich des Schönen und Guten, was hier in rascher Aufeinanderfolge bereits geschaffen worden, erinnert, so z. B. der beinahe vollendeten Restauration der herrlichen Abteikirche, der nunmehr einer baldigen Einweihung harrenden schönen Kirche zu Venn, oder des im vorigen Jahre erbauten und bereits in schöner Blüthe stehenden Hospizes für Fabrikarbeiterinnen unter der Leitung der Dienstmägde Christi, so dürfte demselben sich wohl ein allerdings weit kleineres neues Werk in nicht ganz unwürdiger Weise zur Seite stellen, nämlich das auf dem schönsten Platze, den Gladbach besitzt, neu errichtete, einunddreissig Fuss hohe Stationskreuz, ausgeführt nach dem herrlichen Entwurfe des Herrn Ober-Baurathes Prof. Fr. Schmidt in Wien. Gladbach ist diesem Manne um so mehr zu Dank verpflichtet, weil es diesen Entwurf von demselben in uneigennützigster Freigebigkeit geschenkt erhielt. Mit Eifer und Liebe wurden die Steinhauer-Arbeiten in einer hiesigen Bauhütte ausgeführt, und dienten dabei die von dem Architekten Herrn Rincklake in Düsseldorf angefertigten Detail-Zeichnungen zur Erleichterung derselben. Das Christusbild ging aus der Hand des Bildhauers Herrn Elscheidt in Köln hervor, eines jungen Künstlers, der im Atelier des Herrn Prof. Mohr die besten Statuen für das Südportal des Kölner Domes ausgeführt hat und seit kaum einem Jahre mit dem grössten Erfolge als selbständiger Bildhauer thätig ist. Das herrlichste Wetter begünstigte am vorigen Sonntag die Einweihung des schönen Monumentes.

Nürnberg. In Nürnberg werden zwei historisch-interessante Gebäude abgetragen. Der Harsdorffer-Hof (im XV. und XVI. Jahrhundert Eigenthum der Familie Holzschuher), mit dem ein mächtiger Thurm des inneren Mauerumschlusses der Stadt in Verbindung steht und nun auch mit dem Gebäude fallen wird, dem Chore der h. Geistkirche gegenüber an der Pegnitz gelegen, wird einer Synagoge Platz machen. Der Haupttheil des Gebäudes war vor wenigen Jahren gänzlich modernisirt worden, doch hatte die Giebelseite nach der Pegnitz zu mit dem alten Thurme und einem hübschen, einfachen Erker, im Volksmund Tetzelstübchen genannt, noch ein sehr malerisches Ansehen. Herr Maler Bach hat noch vor dem Abbruche des Gebäudes eine Gesammtansicht für das germanische Museum angefertigt, sowie den vorzüglich malerischen Theil zur Publication durch Radirung vorbereitet.

Das zweite zum Abbruche bestimmte Gebäude, das an der Südseite der Frauenkirche gelegene freistehende Kürschnerhaus, aus dem XV. Jahrhundert stammend, jedoch auch vielfältig verändert und ohne hervorragenden architektonischen Charakter, in neuester Zeit, nachdem das Kürschnergewerbe an Bedeutung abgenommen hat, Tuchhaus genannt, wird einem Neubaue Platz machen, der für das Telegraphenbureau, sowie als Kunst-Ausstellungslocal dienen soll.

Nürnberg, 22. Mai. Eine durchgreifende Umgestaltung der ursprünglischen Satzungen des germanischen Museums war, abgesehen von den neuesten Kundgebungen wider die Zweckmässigkeit derselben in Folge der seitherigen Entwicklung der Anstalt, zur inneren Nothwendigkeit geworden. Der Gesammt-Verwaltungs-Ausschuss trat dazu am 20. d. M. unter dem Vorsitze des I. Vorstandes Essenwein zusammen. Ausser den Mitgliedern desselben in Nürnberg waren von auswärts erschienen: Dr. Adam von Ulm, Freiherr v. Aufsess, Dr. Fickler von Mannheim, Dr. Ernst Förster von München, Dr. Gengler von Erlangen, Dr. v. Giesebrecht von München, Dr. Grotefend von Hannover, Dr. v. Hefner-Alteneck von München, Dr. Hettner von Dresden, Freiherr v. Ledebur von Berlin, Dr. Freiherr v. Löffelholz aus Wallerstein, Dr. v. Raumer aus Erlangen, Dr. v. Ritgen aus Giessen, Dr. aus'm Weerth von Bonn. Vertreten waren: Dr. Bauer zu Darmstadt, Dr. Föringer zu München, Dr. Hassler in Ulm, Dr. v. Karajan in Wien, Dr. Lindenschmit in Mainz, Dr. Massmann zu Berlin. Die Versammlung zählte demnach 28 Stimmen. Als Grundlage für die Berathung neuer Satzungen diente der von fünf Fachgelehrten vorher bearbeitete Entwurf. Dieselbe wurde eingehend vollzogen. Deren Ergebniss sind neu gestaltete Satzungen, welche in der heutigen Schlusssitzung einstimmig Annahme fanden und alsbald der landesherrlichen Sanction unterstellt werden sollen. Von dieser für das fernere Gedeihen des Museums hochwichtigen Ereigniss wird die deutsche Nation sicher die freudigste Kenntniss nehmen und die frohe Hoffnung daran knüpfen, dass der über Ziel und Richtung der Anstalt bestehende gelehrte Streit für immer beseitigt und damit das letzte Hinderniss einer gedeihlichen Entwicklung derselben gründlich gehoben ist.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Wegen des am 1. Mai erschienenen Doppelblattes erscheint die nächste artistische Beilage erst am 1. Juli.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 12. Köln, 15. Juni 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die symbolische Zoologie
in der christlichen Wissenschaft
und insbesondere
in der
christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

Nicht bloss die Natur, auch die Wissenschaft und Kunst hat ihre Zoologie. Wie das Thierreich der Natur, auf der untersten Stufe noch bis zur Unkenntlichkeit mit dem Pflanzenreich verwachsen, in zahllosen Phasen der Entwicklung, mag diese sich auf Organisation, durch die Bildung der Form auf Farbenschönheit, auf ein zoologisches Moment beziehen, immer höher und vollkommener sich aufschwingt; wie es die Rinde und Oberfläche der Erde nicht bloss, sondern auch die Luft und die Wasser belebt: ebenso gestaltet sich das Thierreich der Kunst nach Inhalt und Form von den elementaren Anfängen bis zu den Blüthenperioden zu immer reicherer Entfaltung, beherrscht in grösster Massenhaftigkeit und in den mannigfachsten Bedeutungen alle künstlerischen Gebiete — der Poesie und Musik nicht zu gedenken — wird Ingredienz der Malerei und Plastik und belebt die Architektur[1]. Manche Kunstwerke würden, wenn man sie der animalischen Beimischung beraubte, vernichtet, andere verlören ihren Sinn und Zauber.

[1] Vergl. Denkmäler der Kunst von Lützow und Lübke, 1858. Tafel XV. 15.

Der Grund dieser weiten Ausdehnung der Thiere in der Kunst ist zweifach. Zunächst waren manche Thiere vermöge ihrer Eigenschaften zu eng mit dem Menschen und dessen Geschicken verbunden; sie waren z. B. seine Helfer, Begleiter, Götter, seine Werkzeuge, seine Nahrung, sein Reichthum etc. Wäre z. B. das Pferd nicht der Gefährte des Menschen gewesen, wir würden uns die Geschichte desselben kaum zu denken vermögen[1]. Wollte man also manche Handlung des Menschen künstlich wiedergeben, so durfte auch das participirende Thier nicht fehlen. Aber auch ein ästhetisches Interesse bietet das Thierreich. Wem imponirt nicht z. B. der schillernde Farbenglanz mancher Vögel und Insecten, die schwungvolle Schnelligkeit ihrer Flügel, die Beweglichkeit des winzigsten Infusoriums, endlich die männliche zerschmetternde Physiognomie des Löwen, dessen Stimme, Muth und Stärke!

Das Interesse aber, welches uns die Thiere überhaupt abgewinnen, ist bestimmt

1) durch die anatomische Eigenschaft derselben, durch die ausgeprägten und markirten Theile ihres Gliederbaues, angefangen von den höheren Thieren und deren Theilen bis zu dem schillernden Farbenglanze der Schmetterlinge;

2) durch ihre innere Beschaffenheit, und darunter ist ihr Instinct, ihre Gelehrigkeit, ihre Treue, ihre Zuneigung zu bestimmten Wesen und ihre Rachsucht begriffen; ferner ihre planmässigen Vorkehrungen zur Erhaltung ihres Geschlechtes. Ihre regelmässig

[1] Masco's Naturstudien, S. 234.

ausgeführten Werke fallen jedem, der auch kein Naturforscher ist, in die Augen;

3) durch die locale Eigenschaft, d. h. der Wohnort gibt ihnen ein charakteristisches Gepräge und eine besondere Bedeutung: dem Vogel in der Luft eine freie, lichtfreundliche; dem Maulwurfe und der im Dunkelen hausenden Fledermaus eine chthonische, finstere, dämonische. Aristoteles findet sogar die Gemüthsart der Thiere abhängig von dem Aufenthaltsort[1]).

Der Künstler nun verwerthet sie aus doppeltem Motive, sei es, dass er ein Thier oder eine Function desselben, wie er es in der Natur gewahrt, hinstellt, sei es, dass die Geschichte der Ueberlieferung ihm den Stoff gibt. Doch ist dies von jenem abhängig, da die Geschichte selbst nur ein in der Natur vorgefallenes Ereigniss erzählt, worin das Thier eine Rolle spielte.

Natürlich ward Manches falsch aus dem thierischen Leben berichtet, Manches falsch beobachtet, zumal nach dem Massstabe unserer jetzigen Wissenschaft, das gleichwohl dem früheren Künstler als wahr erscheinen konnte.

Die ältesten Völker standen meist mit den Thieren in naher Verbindung und glichen ihnen oftmals an Gesinnung, Streben, Nahrung und Aufenthaltsort. Die Thiere waren dem Menschen in unzähligen Fällen überlegen in der Schärfe der Sinne, in der Stärke und Gewandtheit, in der Schnelligkeit und Ausdauer, in ihrer Ueberlegung und ihren sonstigen physischen und psychologischen Vorzügen. Diese Vorzüge und Charaktere der Thiere mussten nun dem Menschen bald wunderbar constant und unveränderlich vorkommen, während die menschlichen, zumal nach einigen bereits gemachten Culturfortschritten, so oft wechselten, und diese Vorzüge vor dem Menschen, dieses sinnige Leben, dieser Umgang mit den Thieren erzeugten den Thiercultus[2]), die Thierfabel und die Thiermythologie. Im Mythus und Cultus lag das religiöse, in der Fabel das poetische Moment der Thiere. Hier ist zugleich die Quelle mancher falschen Traditionen, aber auch, und das ist in ästhetischem Betracht sehr wichtig, die Quelle mancher animalischer Metaphern, Vergleiche, Personificationen, Allegorieen, Sprachverzierungen etc.

So wenig indessen die Thiere und ihr Leben eine eigentliche Geschichte haben, und also erst in Verbindung mit dem Menschen eine Bedeutung erlangen, eignen sie sich nichts desto weniger, in Folge ihrer constanten Charaktere zu Ingredienzien des Symbols und der Allegorie, sowohl in Begleitung des Menschen, als für sich allein. Und wie reichliches Material hat die animalische Welt zu diesen Zwecken von je her an die Kunst vermacht!

Der Grund, welcher die ersten Künstler einen bestimmten Inhalt auszudrücken zwang, wird eingehender in der Aesthetik behandelt. Kehren wir zu den Kunstquellen zurück. Stellten sich diese in Natur und Tradition dar und gab man die Stoffe künstlich wieder, so bedurfte es zur Erhöhung ihrer Schönheit auch einer schönen Form. Viele künstlerische und animalische Producte gibt es jedoch, bei denen umgekehrt bloss die Form der vorwiegende Zweck und das Lineare betont ist, während der Inhalt ein allgemeiner und unbestimmter ist und mehr in den Hintergrund tritt. Daher theilen wir die Thiergebilde in der Kunst in zwei Abtheilungen, je nachdem die Form oder der Inhalt vorwiegt. Beginnen wir die ersteren genauer zu unterscheiden, so fällt uns das animalische Ornament gleich in die Augen, falls es keinen geschichtlichen oder genremässigen Zweck hat. Das eigentliche Ornament nämlich bezweckt, einer Stelle oder Fläche den Eindruck des Monotonen und des Langweiligen zu nehmen, sie für das Auge zu beleben und reicher zu gestalten. Wie geschieht dies passender, als dadurch, dass ein aus der beweglichen Natur genommenes Motiv dort reproducirt wird, wodurch der Gegenstand gleichsam belebt und aus dem Unorganischen ins Organische hinübergeführt wird?

Die zu irgend einer bestimmten Zeit in der Kunst vorkommenden Thiere geben den Charakter einer Kunst-Periode ziemlich speciell an und verleihen der allgemeinen Idee Form und individuelles Leben. Das vollendete Genre ist die Blüthe genauer Beobachtung der Natur und ihrer Gesetze und, so zu sagen, ihres Geistes und eben desshalb der Neuzeit zu vindiciren. Gleichwohl vertraten die in ihren charakteristischen Eigenschaften der Natur oder der Sage nachgebildeten Thiere im früheren Mittelalter die literarisch nicht ausgebildete Satire in- und ausserhalb der Kirche. Die historischen Motive entsprachen dem kunstbedürftigen Gemüthe am vollständigsten; zumal, wenn sie mit psychologischen Mitteln genährt der künstlerischen Idee zum Austrag verhelfen. Formell und künstlerisch stehen die anderen traditionellen Motive, die mythologischen und legendarischen Stoffe, welche einer wirklichen Vergangenheit entbehren, auf derselben Stufe. Sind sie mit künstlerischer Phantasie und Oekonomie behandelt, so haben sie höchstens in den Augen derjenigen keinen Werth, welche, die Kunst als moralische Bildungsmittel ansehend, sie der Unwahrheit beschuldigen. Für die christliche

1) Aristot. Hist. animal. VIII. 28. 1.
2) Vergl. Döllinger, Heidenthum und Judenthum, S. 123 ff.

Zeit, zumal für das Mittelalter, wo ja das Bildwerk in massenhafter Anwendung der eigentliche Buchstabe profaner sowohl als heiliger Ideen war, sind die einschlägigen Traditionen der Antike, die heiligen Schriften des alten und neuen Testamentes und der Kirchenväter, die Exegeten, Symboliker und Encyklopädisten, die Dichtungen, insbesondere die Hymnen, die Umschriften der Bilderwerke und schliesslich die Quellen für allgemeine Profangeschichte überhaupt, die Basis der Zoologie der Kunst. Auf dieser Grundlage ist es möglich, manches räthselhafte Thiergebilde, wenn auch noch mehrere einer sicheren Deutung sich entzogen, zu entziffern.

Wir wollen nun, nachdem wir dies gleichsam als Einleitung vorausgeschickt, mehrere der in der christlichen Kunst, insbesondere in der des Mittelalters, vorkommenden symbolischen Thiere näher betrachten, zum besseren Verständnisse jedoch noch einige Bemerkungen über das sog. Thierepos oder die Thierfabel des Mittelalters vorangehen lassen und dann mit dem Löwen beginnen.

Die Symbolik des Thierepos oder der Thierfabel, welche in Aesop und seinen Nachahmern ein Erbtheil für die christliche Welt geworden war, starb im Abendlande niemals aus; sie wurde vielmehr zu allen Zeiten eifrig gepflegt und weiter gebildet. Eine Reihe von Handschriften, die sich auf die ältesten Fabelschriftsteller gründen und dieselben mehr oder weniger verändert wiedergeben, bezeugt, dass für diese Art Erzählungen (die ein der ganzen Zeitrichtung des Mittelalters entsprechendes didaktisches Element in sich fassen) ein lebendiges Interesse sich vorfand.

Die Blüthezeit des Thierepos fällt mit der Blüthezeit romanischer und gothischer Baukunst zusammen, und man kann daher wohl die Vermuthung aussprechen, dass auch das Gebiet der bildenden Kunst einem Einflusse sich kaum entziehen konnte, der auf die übrige Kunstweise so gestaltend einwirkte und mächtig genug war, sich auf eine Reihe folgender Jahrhunderte zu vererben, obgleich die Nachblüthe der epischen Ursprünglichkeit und Einfalt sich immer mehr und mehr entfremdet, bis sie in dem verflossenen Jahrhunderte in jene Subjectivität überging, welche die sonst reiche Gruppe der Fabeldichter dieses Zeitraumes bezeichnet. Mit ihnen scheint der lang dauernde dichterische Kreislauf auf diesem interessanten Gebiete abgeschlossen.

Wenden wir uns nun der Betrachtung zu, in wie weit dieser Stoff der christlichen Kunst des Mittelalters geläufig geworden sei, so müssen wir vor Allem auf die Umwandlung hinweisen, welche derselbe zu diesem Behufe seit früher Zeit erfahren hat. Die Strenge kirchlicher Anschauung schloss in der Regel jene unbefangene, völlig absichtslose Freude an dem Thierleben als solchem aus, welche die dichterischen Werke durchwehte und zog sich den Stoff derselben nur in sofern näher, als ihm das Symbol irgend einer kirchlichen Wahrheit inne wohnte oder leicht einzufügen war.

Das nächstliegende Beispiel dieser Umgestaltung treffen wir in den verschiedenen Physiologen, Bestiarien u. s. w., deren letzte Quelle noch der Erforschung bedarf, die aber bereits im XI. Jahrhundert eine weit verbreitete Grundlage für kirchliche Symbolik geworden war. Erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, die Wichtigkeit derselben für die Anschauungsweise des Mittelalters in das rechte Licht zu stellen; noch aber fehlt bis zur Stunde der erschöpfende Nachweis darüber, in wie weit sich der Einfluss derselben auf die gleichzeitigen Kunstgestaltungen geltend gemacht habe. Wohl nur dieser Mangel ist die Ursache, dass, während von einer Seite her dieser Einfluss viel zu hoch angeschlagen, derselbe von anderer Seite gerade auf ein Minimum herabgesetzt, wenn nicht gar völlig in Abrede gestellt wird.

In den Physiologen nun wird der gesammte Stoff der Naturanschauung, in so weit sich dieselbe auf die Thierwelt bezieht, dem Zwecke christlicher Belehrung dienstbar gemacht und zu diesem Behufe auch die Fabeldichtung, welche durch ihr moralisirendes Element ohnehin einer christlichen Umgestaltung nahe genug stand, eingeschlossen. Wir begegnen daher vielen überkommenen Zügen derselben; doch taucht in der Reihe der Thiere der Charakter der eigentlichen Fabeldichtung an dem Träger derselben, dem

Fuchse,

und jenen Eigenschaften desselben zumeist empor, welche ihn als einen trügerischen, verführerischen Schelm erscheinen lassen, der darauf ausgeht, durch die Gewalt der Täuschung unbefangene, arglose Gemüther ins Verderben zu locken, wozu ganz besonders jener Zug der Fabeldichtung passt, wie er, vom Hunger getrieben, sich todt stellt, und den Athem an sich hält, wodurch er die hiedurch getäuschten Vögel, die sich ihm zu sehr nähern, ergreift und verschlingt — ein nahe liegendes Beispiel des Teufels und aller Irrlehrer, deren Gewalt jene verfallen, welche sich den Lüsten des Lebens unbekümmert hingeben.

Gleichwie aber die Anschauung, welche diesen Physiologen zu Grunde gelegt wurde, nur eine Abspiegelung dessen war, was die gläubige Welt gemeinsam durchzog, so finden wir den Stoff der Fabeldichtung auch auf den kirchlichen Baudenkmalen jener Zeit, welche in der Mehrzahl ihres bildnerischen Schmuckes

die geläufigen Symbole christlicher Wahrheit zum Inhalte hatten, dargestellt. Dies bestätigt, wenn auch nicht in ausgedehnter Weise, eine Umschau auf die christlichen Bildwerke des Mittelalters, deren manche sich dem Versuche der Deutung aus den heiligen Schriften entziehen, aber einer Erklärung aus gleichzeitiger Fabeldichtung und dem so sehr beliebten Thierepos keine Schwierigkeiten in den Weg stellen.

Die ältesten Beispiele dieser Art weisen auf die Baudenkmale Frankreichs. Die Anwendung der Thierfabel auf die Kunst folgte der Dichtung selbstverständlich erst nach und kam überhaupt in der romanischen Kunst vor dem Ende des zwölften oder dem Beginne des dreizehnten Jahrhunderts nur in seltenen Fällen in Uebung.

Unter den eigentlichen Fabeldichtungen steht auch hier der Fuchs im Vordergrunde[1]).

Der Reihe dieser Bildwerke liegt in den meisten Fällen der schon erwähnte Gedanke der Verlockung und Täuschung zu Grunde, die dem Getäuschten zum Nachtheil oder zum gänzlichen Verderben gereicht. Einige Beispiele werden dies darthun.

So sehen wir an dem grossen Portale der Kathedrale von Amiens den Fuchs unter einem Baume stehend, auf dessen Zweigen sich der Rabe wiegt[2]). Die bekannte Fabel, in welcher der Sieg trügerischer List über bethörte Eitelkeit und zugleich das Laster des Neides, der sich überall in fremden Besitz einzudrängen sucht, zur Darstellung gebracht wird.

Viel häufiger kommt die Vorstellung des den Hühnern predigenden Fuchses, wobei er gewöhnlich im Mönchsgewande von der Kanzel herab seine Täuschungsworte spricht und nicht selten die gewonnene Beute in seiner Kapuze liegt. Beispiele hiefür treffen wir an den Kirchen zu Guiseau (Départ. Saône et Loire), zu Bletterans (Jura), zu Sirod (Jura), sowie an der Kanzel von St. Fiacre[3]). Das Bildwerk der letzteren führt noch weitere Züge, die dem Thierepos oder den Physiologen entnommen sind, auf. Wir sehen nämlich den Fuchs mit der gewonnenen Beute — einem jungen Hühnchen — davon eilen, während der Abschluss den Beschauer mit einer neuen Tücke desselben bekannt macht, wie er nämlich, um das Hühnerpaar mit seiner Brut heranzulocken, sich todt stellt und den Athem an sich hält.

Die christliche Deutung dieser und ihnen verwandter Darstellungen scheint keine schwierige Aufgabe zu sein, da den Schlüssel zur Erklärung derselben die heilige Schrift in vielen Fällen zur Hand gibt, in welchen der Fuchs nie zur Bezeichnung irgend einer guten Sache gebraucht wird, vielmehr in der evangelischen Sprache durchgehends wenig geachtet dasteht. Die Füchse sind die heimtückischen Genossen des Frevels, die Feinde der Weinberge des Herrn, die Pharisäer und Gleissner, die hämischen Wortzänker und Ketzer, die überall ein Loch wissen zum Entwischen, und die gottlosen Machthaber[1]). Nicht minder schmeichelhaft für den Charakter des Fuchses sind jene Züge seines Wesens, die dem Thierepos entnommen sind; er ist zwar von verlockender Gestalt, roth, frisch, jung, schlank und glatt, aber dabei schlau, durchtrieben, listig, ränkevoll, boshaft, treulos, gottlos, teuflich, lecker, geil, verschlagen, ein Schmeichler, Schleicher, Schalk, Dieb, Betrüger, Taugenichts, Ehebrecher, ein beredter Rathgeber etc.[2]), wahrlich eine so gestaltete Charakteristik, die noch zudem in dem Glauben des Volkes ziemlich fest begründet dastand, konnte den Fuchs im christlichen Sinne nur als eine jener vielen Gestaltungen des Teufels auffassen, die ihm den Namen „Mille-Artifex“ zugezogen hat[3]).

Wohl nur der Umstand, dass er auf den früher erwähnten Darstellungen im Mönchsgewande erscheint, hat die Meinung, dass in diesem ein Stück Satire auf die Geistlichkeit enthalten sei, begünstigen können. Allein gerade dieser Umstand dürfte im Zusammenhalte mit der gegebenen Charakterschilderung des Fuchses das Gegentheil darthun. Geistliche und Laien waren im Mittelalter streng geschiedene Stände. Erstere genossen das Vorrecht, welches sich nicht auf ihre Person, sondern auf den von ihnen bekleideten Stand bezog, einen Grad öffentlichen Vertrauens einzuflössen. Es gab daher für jenen, welcher auf Täuschung auszugehen die Absicht hatte, wohl kein passenderes Gewand, hinter welchem er seine Tücke verbergen konnte, als die Tracht des Priesters. Zu diesem Zwecke der Täuschung birgt sich der Fuchs oder Wolf in ein Mönchsgewand, um auf diese Weise von dem Hirten die Aufsicht über die Herde zu erhalten. Das hierauf bezügliche Gedicht

1) Vergl. Didron: „Annales archéol. Vol. II, p. 269. — Grimm: „Reinhard Fuchs“ S. CXCVII.

2) Vielfach in den Werken französischer Archäologen angeführt. Eine Abbildung bei Caumont: Rudiments d'archéologie. Paris 1851. S. 307.

3) Bulletin archéologique II, p. 686. — F. de Guilhermy: „Iconographie des Fabliaux“ im dritten Bande der „Annales archéol.“ p. 23.

1) Vergl. Kreuser, der christliche Kirchenbau. II, 184.

2) Vergl. Grimm, a. a. O. S. XXIX—XXIXV.

3) Vergl. Guilhermy, Iconographie des Fabliaux bei Didron „Annales archéol.“ III, 23.

„Lupus monachus" schliesst mit den bezeichnenden Worten: „Qui placet exterius est lupus interius" [1]).

Dieser Auffassung lag es nahe, verwandte Züge des Thierepos, wenn sie auch nicht unmittelbar jenes moralische Element der Fabeldichtung an sich trugen, wie die bisher aufgeführten Beispiele, auf christlichen Baudenkmälern zur Anschauung zu bringen. So wissen wir, freilich nur durch schriftliche Aufzeichnung, dass sich in dem Strassburger Münster, dem Predigtstuhle gegenüber, ein Bildwerk unter den Capitälen zweier Pfeiler, angeblich dem Jahre 1298 entstammend, befand, welches neben vielen anderen der Thierwelt entnommenen Zügen, auch das Todtenamt für den scheintodten Fuchs und den feierlichen Leichenzug desselben vorstellte. Das erste Bild zeigt den am Altare Messe lesenden Hirsch und den Messe singenden Esel, dem ein Kater das Buch hält, das andere den Leichenzug selbst; voran geht der Bär mit Weihkessel und Weihwasserwedel, dann der Wolf mit einem Kreuze, der Hase mit der Kerze; hierauf folgt die Bahre mit dem todten Fuchs, getragen von Eber und Bock, unterhalb sitzt der Affe [2]). Ein junger Strassburger Steinmetz, welchem, wie überhaupt schon seinen Zeitgenossen der Sinn dieser und der weiteren Vorstellungen dunkel blieb und der darin nur eine Profanation des Gotteshauses erblickte, zerstörte im Jahre 1685 diese Bildwerke und glaubte damit etwas Gott Wohlgefälliges gethan zu haben. Aber neuere Forschungen, welche den Glauben und die Anschauungsweise unserer Voreltern wieder zum Leitfaden zu nehmen die Mühe nicht scheuten, haben zur Genüge dargethan, dass diese und ähnliche Bildwerke, welche der nüchternen Auffassung als Zoten oder alberne Spässe erscheinen, einen oft sehr ernsten christlichen Sinn in sich bergen, wenn es auch nicht in allen Fällen gelingen will, die Bedeutung derselben zweifellos hinzustellen [3]).

Neben dem Fuchs ist der Hauptträger des mittelalterlichen Thierepos der

Wolf,

und nicht selten treffen beide in verwandten Zügen zusammen, daher sie sich gegenseitig vertreten oder auch ergänzen, abgesehen von der etymologischen Berührung der Appellativen dieser beiden Thiere, die nicht wenig zur Verflechtung ihrer Schicksale und Begebenheiten beitrug [1]). Freilich sind sie sich von anderer Seite her wieder einander entgegengesetzt; allein diese feineren Züge, welche das Thierepos in so lebendiger Weise zu charakterisiren verstand, dürfen wir füglich zur Seite liegen lassen, da die Kunst nur auf die Darstellung jener Hauptzüge ausging, die schon in der heiligen Schrift sich bestimmt ausgeprägt finden. Nach ihr ist der Wolf ein Taugenichts, raubgierig und hinterlistig, wenn er auch, wie der Heiland selbst sinnbildernd sagt: „im Schafskleide sich versteckt, wie Irrlehrer, schlechte Hirten und alle Volksverführer thun" [2]). In diesem Sinne fassen auch die Kirchenlehrer den Wolf als einen Seelenräuber — den Teufel auf, und ebenso ist er auch in der christlichen Legende ein Räuber und Uebelthäter, welcher jedoch dem Gebote der Heiligen gehorchen muss [3]). Nicht minder reich ist das Thierepos in der Aufzählung der bösen Eigenschaften des Wolfes. In der Bezeichnung diebisch, teuflisch, ungetreu, treffen beide, Wolf und Fuchs, zusammen. Aber schon in der Schilderung seiner körperlichen Gestalt tritt eine beachtenswerthe Verschiedenheit ein. In der Sage tritt der Wolf bejahrt und ergraut auf; er ist stark und dick, aber dabei ungeschlacht, gefrässig und unersättlich, frech, schamlos, stolz, hornirt, neidisch und grausam, ein Räuber, Mörder, versteckter Bösewicht, Teufel und Hahnrei.

Verschiedene Züge an den hier angeführten Reihen hat die Kunst zur Symbolisirung benutzt.

Am häufigsten kehrt unter diesen die Fabel vom Wolf und vom Storch wieder; die Frechheit, Schamlosigkeit und der grobe Undank des ersteren tritt in derselben vorzugsweise hervor. Er wird dadurch der Träger abschreckender Laster, gleichwie der Storch als das Bild unbefangener Bornirtheit und ungerechtfertigten Vertrauens erscheint. Die christliche Kunst, welche Tugenden und Laster in symbolischen, der Menge oft nicht leicht verständlichen Formen vorführt, hat damit nach einem Stoffe gegriffen, der bereits bei dem Volke vielfach Eingang gefunden hatte und jedenfalls dem Verständnisse nahe genug lag. Beispiele dieser Vorstellung treffen wir auf dem Tympanon der Kirche von Autun (XIII. Jahrh.) [4]), in der Kirche St. Ursin zu

1) Vergl. Grimm a. a. O. S. 416. Nach ihm ist die älteste Quelle für diese Verkleidung des Wolfes ein Gedicht: „Luparius" aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts (Storret, S. CXL.).

2) Vergl. Kreuser a. a. O. S. 175. — Grimm a. a. O. S. CCXVII. — Wackernagel. Absatz in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum V. 285—288.

3) Kreuser hat hierzu sehr beachtenswerthes Material geliefert a. a. O. S. 165—180.

1) Vergl. Grimm, Reinhard der Fuchs, S. XXV. fl.

2) Vergl. Kreuser, a. a. O. S. 185.

3) Vergl. Jacob. a Vorag. de s. Blasio: „Mulier quaedam perpaucula unum solum porcum habens, quem tamen violenter lupus rapuerat, s. Blasium deprecabatur, ut sibi reddi faceret suum porcum, qui subridens dixit: mulier, noli contristari; reddetur tibi porcus tuus. Continuo lupus venit et porcum viduae reddidit." (Legenda aurea ed. Graesse pag. 167.)

4) Vergl. Sommerard: „les arts au moyen-âge". Serie III. pl. XXI.

Bourges (XII. Jahrh.)[1]), am Hauptportale der Kathedrale von Amiens (XIII. Jahrh.)[2]).

Ein anderer in der Thiersage vorzugsweise hervortretender Zug aus des Wolfes Eigenschaften, der in einer Reihe von Gedichten stark ausgeprägt vorliegt, ist seine tückische Ungelehrigkeit, verbunden mit einer unbesiegbaren Gefrässigkeit, welche alle Mühe, ihn zu schulmeistern, vergeblich erscheinen lässt. Daher der „Wolf in der Schule" eine traurige Rolle spielt. Dargestellt finden wir diese Fabel beispielsweise an dem Münster zu Freiburg i. Br. Ein Mönch ertheilt dem Wolfe Schulunterricht, während ein Widder zur Seite steht. Ein weiteres Bildwerk zeigt den Wolf, wie er den Widder ergreift und dafür von dem Lehrer gezüchtigt wird. Wir sehen darin das treffliche Sinnbild eines Sünders, der trotz der Ermahnungen des Priesters seinen sündhaften Gewohnheiten nachhängt und sich von den Fesseln der Sünde, die ihm zur zweiten Natur geworden, nicht mehr loszuringen vermag[3]).

Ein dritter Zug, worin der Wolf die Rolle des Fuchses übernimmt, zeigt ihn im Gegensatz zu der eben angeführten Darstellung nicht als Schüler, sondern als Lehrer und Prediger. Der christliche Sinn dieser Fabel trifft vollkommen mit jenem des predigenden Fuchses zusammen. Auch der Wolf bedient sich hierbei, als eines passenden Mittels der Täuschung, des Mönchsgewandes und erscheint manchmal, um diese Täuschung zu vervollständigen, mit geschorenem Scheitel auf einen Stock sich stützend. In solcher Gestalt den Schafen predigend zeigt ihn die Abbildung eines im XIII. oder XIV. Jahrhundert geschriebenen Fabelbuches auf der Bibliothek zu Fulda[4]). Dieselbe Handschrift vervollständigt die Reihe dieser falschen Prediger durch das Bild der mit der Inful bekleideten Katze, welche in der Pfote den Bischofsstab hält und an die Mönche ihre Lehrworte richtet. Der sprüchwörtliche Inhalt dieser Fabel liess sie überdiess noch zu einem Hauszeichen werden und noch bewahrt Wien ein solches Zeichen an einem Hause „in der wallichstrazze, da der Wolf den gensen predigt", wie es in dem Grundbuche der Stadt Wien vom Jahre 1418 heisst.

In den bisher geschilderten Kreisen bewegt sich, mit wenigen Ausnahmen, die Kunstdarstellung der mittelalterlichen Thierfabel und diese dient zum Beweise, dass die Kunst nicht ohne Vorbedacht und Wahl an diese Darstellungen ging, sondern vorzugsweise dahin abzielte, selbstverständliche vorzuführen, die in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten bereits zum Gemeingut geworden waren.

Mit den bisher angeführten Darstellungen sind jedoch die Beziehungen des Thierepos und der Thierfabel zur kirchlichen Kunst noch nicht vollständig erschöpft. Es wäre auch wahrlich zu verwundern gewesen, wenn bei diesen, wenn auch bedeutungsvollen, doch eben nicht sehr zahlreichen Vorstellungen der lebendige Gestaltungstrieb unserer Vorfahren, der innerhalb der kirchlichen Schranken mehr Freiheit des Schaffens übte, als die Kunst in der Schrankenlosigkeit unserer Tage, stehen geblieben wäre, und mit Recht kann man sagen, dass Thiere und Vögel nicht bloss bei Lockmann-Aesop, im Reinecke Fuchs und in sonstigen altdeutschen Gedichten, sondern auch bei den alten Steinmetzen sprachen. Der Ernst und die Strenge der Kunst unserer Vorfahren hatte überhaupt mit jener düsteren Abgeschlossenheit, in welche nicht selten religiöse Gemüther unserer Gegenwart sich flüchten, nichts gemein; sie liess das Leben um sich walten und gelten und that nicht selten selbst einen frischen Griff hinein, ohne desshalb besorgen zu müssen, sich zu besudeln.

Dieser Auffassung entsprach es, mitunter die Reihen religiöser Vorstellungen an kirchlichen Bauten durch mannichfache Thiergestaltungen zu unterbrechen, gleichwie wir auch die Spalten mittelalterlicher Manuscripte mit dem heiteren Schmucke der Arabesken aus der Thier- und Pflanzenwelt durchzogen und umrankt finden[1]).

1) Vergl. Guenebauld, Dictionnaire iconograph. I, 463.

2) Vergl. Caumont, Rudiments d'archéologie pag. 307.

3) Vergl. Wackernagel: „der Wolf in der Schule" in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum. Bd. VI, pag. 285—288, und Grimm a. a. O. S. CXC. Eine Erklärung dieses Bildwerkes aus einem französ. Fabelgedichte des XIII. Jahrh. findet sich bei Martin und Cahier: „Melanges d'archéol." Paris 1847—1849. I. 124 und Abbildung Tafel XXIV.

4) Vergl. Grimm a. a. O. S. CXCII. Flaccius, der diese Nachricht gibt, sieht in diesen Bildern eine Geisselung katholischer Kirchenvorstände, wiewohl die hierzu mitgetheilte Auslegung selbst die richtige Deutung an die Hand gibt. Es heisst nämlich: Lupus cucullatus hypocryta est, unde in evangelio: „attendite a falsis prophetis". Hieher gehört noch Sperrvogel's Strophe:

Ein Wolf sine sünde floh;
in ein Kloster er sich zoh;
er wolde geistlichen leben;
do hiez man in der shafe pflegen;
sit wart er unstaetor; do biz er shaf und swin
er saih daz er des pfaffen rüde taete sin."

Grimm, Vridank S. 373; wie auch das sprüchwörtliche:
„wenn der Wolf die Gans beten lehrt, so gilt's ihren Kragen".
Vergl. Haupt's altdeutsche Blätter. Bd. 1, S. 2.

1) Diese Auffassung finden wir auch bei Godard; Cours d'archéologie sacrée, pag. 409: „Souvent la fantaisie du sculpteur a pu s'exercer sur la pierre comme celle du miniaturiste aux marges du manuscript sans autre dessin que la simple ornementation. Mais on ne peut supposer en général que les artistes du moyen-âge, dirigés avec tant de sagesse, aient ainsi peuplé, ou hérissé le saint édifice de formes animales étranges sans y attacher une signification".

Viele dieser Thiergestaltungen sprechen, als geläufige Symbole, irgend eine religiöse Wahrheit aus; viele mögen gerade nur aus der frischen Lust des Schaffens entsprungen sein; aber bei einem guten Theile derselben lässt sich der Ursprung aus dem Thierepos nachweisen, welches den allgemeinen Charakter der Thiere durch besondere Züge individualisirte, und sie in dieser Auffassung populär machte. Wir wollen versuchen, dies in einigen Beispielen nachzuweisen.

Ein Basrelief des Grossmünsters zu Zürich zeigt einen Spielmann in der Mitte zweier Bären. Dies bezieht sich, wie Wackernagel[1]) nachgewiesen hat, unzweifelhaft auf die schon im neunten Jahrhundert im Schwung gewesene Gewohnheit, mit Bären im Lande umherzuziehen und sie nach dem Tone der Pfeife schwerfällig in Tanzwendungen sich bewegen zu lassen, wie auch die Wilkinasage (120, 121) erzählt, dass der Held Widifer, in eine Bärenhaut eingenäht, sich von einem Spielmann führen liess und nach dessen Harfenspiel tanzte. Doch mochte dies zu manchen Unzukömmlichkeiten Anlass gegeben haben, wesshalb schon Hinkmar, Erzbischof von Reims, den Pfarreren seines Sprengels gebot: „nec turpia joca cum urso vel tornatricibus ante se facere permittant"; wie auch überhaupt den Klöstern der Zeitvertreib mit diesen oder anderen wilden Thieren verboten war [2]).

Ein anderer heiterer Zug machte den Bären, dessen Ungeschicklichkeit im Singen sich in manchen sprüchwörtlichen Wendungen erhalten hat, zum Musiker [3]). So ist auf dem Fries der Krypta des baseler Münsters ein Bär abgebildet, welcher geigend vor einem gekrönten Löwen steht, und ein Haus in Breslau hat zum heiteren Zeichen einen orgelspielenden Bären. Der Bär gehört übrigens zu den Sinnbildern der Gottlosigkeit und daher in Sculpturwerken auf die Nordseite, wie dies am Münster zu Ulm beobachtet ist. Vorzüglich kommt er in der Geschichte des Elisäus vor und lehrt, dass man die Priester und Diener Gottes nicht mit Unehrerbietung oder gar mit Verachtung behandeln soll. Auch gottlose und gefrässige Fürsten und der Teufel werden Bären genannt [4]). Wir zweifeln kaum, dass auch der Affe, welcher als Mönch gekleidet, eine Art Geige spielt [1]), wie wir ihn auf der Liebfrauenkirche zu St. Lô dargestellt finden, der harfenspielende Esel in der Kathedrale zu Chartres etc. sich an den Sagenstoff des Thierepos näher oder entfernter anlehnen, und es bedurfte nur einer kundigen Hand, um für diese wie auch ähnliche Vorstellungskreise, die sich in nicht unbeträchtlicher Menge an Kirchen, Chorstühlen etc. abgebildet finden, die letzten Ausgangspuncte in der Thiersage nachzuweisen und dieselben hiedurch aus ihrer isolirten Lage zu erlösen, in welcher sie der Deutung nur zu häufig sich gänzlich entziehen, oder irrige und zufällige Erklärungen hervorgerufen haben. Hat doch selbst die epische Helden- und Sagendichtung in die kirchlichen Vorstellungskreise Eingang gefunden, wie dies die Darstellung von Dietrich von Bern auf einem Capitäl des baseler Münsterchores [2]) und die häufiger wiederkehrenden Darstellungen der Sage von Aristoteles und der Lais beweisen [3]), welche letztere unzweifelhaft die Wahrheit erhärten soll, dass sinnliche Begierden den Menschen zum Thiere erniedrigen, wozu wahrlich kein passenderes Beispiel gewählt werden konnte, als das eines strengen Philosophen, welcher sich von einem Weibe satteln und zäumen lässt.

Nachdem wir nun das bisher Gesagte als Einleitung vorangeschickt, wollen wir zu den hervorragendsten einzelnen Thieren der christlichen Zoologie übergehen, und mit dem Löwen beginnen.

(Fortsetzung folgt.)

1) Vergl.: „Schretel und Wasserbär", in Haupt's Zeitschrift für die Alterthumskunde. VI, 185.

2) Vergl. v. Raumer, Hohenstaufen, Bd. VI, S. 410, 432.

3) „Man lérte einen beren é den Selter" (Wolfram, Titurel 87). — „ich will iu sagen, daz der ber immer wird ein guet Singer". (Welscher Gast 1, 2.)

4) Vergl. Meleto III, p. 60. — Walafrid Strabo II, 970. — Durach, Symbolik II, 318.

1) Der Affe wird in der heiligen Schrift nur selten genannt. Gregor von Nazianz erwähnt ihn öfter in seinen vierzeiligen Versen und setzt ihm den Löwen entgegen. Er ist ein Sinnbild des Ketzers, der nur das äussere Aussehen eines Menschen, aber nicht dessen Wirklichkeit hat. Vergl. Kreuser, Wiederum christlicher Kirchenbau. Seite 285.

2) Vergl. Wackernagel: „deutsche Heldensage", in Haupt's Zeitschrift für die Alterthümer. Bd. VI, S. 160.

3) Vergl. Caumont „Rudiments d'archéol." 2. ed. Paris 1851. S. 307. — Guenebauld, Dictionnaire iconograph. V, 1. pag. 91. — und Hagen, Briefe in die Heimat. Bd. I. S. 64.

Das alte Rom betreffend.

Ueber die Erfolge der mehrfach in diesen Blättern erwähnten „British archaeological society", welche sich in Rom zum Zwecke der Erforschung der ältesten Geschichte der ewigen Stadt gebildet hat, gibt eine jüngst daselbst erschienene Broschüre: „The ancient streets of Rome and Roads in the suburbs" von Dr. Fabio Gori und

John Henry Parker, Auskunft. Die Verfasser gehören zu den eifrigsten Mitgliedern jener Gesellschaft, deren Gründung durch Herrn Parker veranlasst worden ist. Das erste Capitel befasst sich mit den Erdwerken und den neu aufgedeckten, bisheran noch nirgendwo erwähnt gewesenen Strassen, unter welchen die durch die Gräben der verschiedenen Befestigungen sich hinziehenden besonders in Betracht gezogen werden. Demnächst wird von den eigentlich städtischen Strassen (infima nova via, summa via sacra, via nova u. s. w.) gehandelt, an welche sich dann die vorstädtischen und die in die Ferne führenden anreihen. In einem Schlussworte charakterisiren die Verfasser das altrömische Wegebausystem, woraus jenes die damals bekannte Erde überspannende Netzwerk hervorgegangen ist, von welchem schon Strabo und Dionysius wie von einem Weltwunder sprechen.

Bis zur Evidenz haben die bisheran ausgeführten Nachgrabungen bereits ergeben, dass das erste Buch des Titus Livius, weit entfernt, ein historischer Roman zu sein, als welchen Niebuhr und seine Schule dasselbe darstellten, im Wesentlichen dem wirklichen Sachverhalte entspricht. Alle aus Büchern und Manuscripten geschöpfte Gelehrsamkeit und aller kritische Scharfsinn führen eben gar leicht auf dem in Rede stehenden Gebiete in die Irre, so lange es an einer gründlichen Kenntniss der Monumenten-Sprache fehlt, welche bekanntlich nicht gerade die starke Seite der deutschen „Träger der Wissenschaft“ ist. Wie viele derselben haben nicht beispielsweise dicke Bücher über die Geschichte des Mittelalters geschrieben, ohne auch nur einiger Massen auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst orientirt zu sein! Dr. A. Reichensperger.

Aphorismen über christliche Bilder.

Von

Joseph Ritter von Führich.

Um das Verhältniss der Bildnerei zu den übrigen Kunstforschungen mehr ins Licht zu setzen, muss ein dreifaches Moment der Unterscheidung des Bildes von jenen Formen ins Auge gefasst und in seinen Gründen gewürdigt werden. Das erste dieser Momente ist die Verehrung des Bildes, das zweite sein Missbrauch und das dritte seine Geringschätzung.

Im Heidenthume fallen die beiden ersteren so ziemlich unter einen Begriff, denn die Verehrung, ja, Anbetung des Bildes ist die eine furchtbare Seite seines Missbrauches. Die kunstschönen Darstellungen des Göttlichen unter dem Bilde der Menschengestalt bei den Griechen sind eine unberechtigte Anticipation der Menschwerdung, ihr Dienst — oft eben so scheusslich, wie ihre Erscheinung schön — ist Götzendienst. Der schöne Schein, weil ihm das Sein, sein Inhalt nicht conform ist, sondern sein Widersatz, ist Lüge. Die innige Verwandtschaft des Bildes mit dem Worte tritt selbst in der Negation unverkennbar hervor, sprachlich ist es ganz dasselbe, wenn die Abkehr und Verwerfung des allgemeinen Weltlichtes, Christus, Aufklärung genannt wird. Das gilt von allen in diesem Sinne missbrauchten Worten.

Weder in der Baukunst, noch in der Musik als solcher, liegt die unmittelbare Fähigkeit — um nicht zu sagen — Nöthigung, das ethische Gebiet der moralischen Entscheidung zu betreten, die Wahl zu treffen zwischen Satz und Widersatz. In Abstracto gleicht die Architektur dem Weltbau, und bildet den Schauplatz, die Scene, auf welcher die ethischen Kämpfe und moralischen Entscheidungsschlachten sich abspielen; concret betrachtet, schliesst sie sich freilich immer einer Idee an, bleibt aber — hinsichtlich ihrer Mittel — einer gewissen Indifferenz unterworfen. Das schliesst die Begeisterung des Künstlers für die Idee, z. B. beim Baue eines Münsters nicht aus, aber eben so wenig liegt der Abschluss und die ganze Vollendung des Werkes innerhalb der Gränzen seiner Kunst. Wie der Mensch in den Weltbau zu seiner Vollendung gehört, so das Bild in den Tempel, und wie der letztere ohne andächtige Besucher nur eine unbeseelte, wenn auch harmonische Form ausdrückt, so hängt die Belebung dieser Form schon mit dem Freiheitsbegriffe und dieser mit dem Dualismus zusammen.

Wir können uns den Weltbau sammt allen vor der Schöpfung des Menschen, des Bildes, vorhandenen Schöpfungsreihen und Gebilden als Architektur und Musik vorstellen. Die erste als die feste, unbewegliche, reich ausgestattete Schaubühne, und Umrahmung künftiger Bilder, die letztere als flüchtig schwebendes, gaukelndes Tonmaterial für eine künftige Sprache des Geistes und Begriffs der Harmonie der Theile, das als murmelnde Quelle, rieselnde Bäche, rauschende Ströme und brausende Meere, getragen vom Hauche der Lüfte auf den Flügeln des Wettersturmes und des Hochgewitters in nicht zu sondernde Verwandtschaft zusammenfliesst mit dem Aechzen der Wälder, dem Geschrei der wilden Vögel und Thiere, dann wieder märchenhaft tändelnd sich auflöst im tausendstimmigen Gesang frühlingbesonnter Haine, und entschlummert unter dem me-

lancholischen Flöten der Nachtigall in der träumerischen Mondnacht, und von der ernüchternden Trompete des Hahnenrufes wieder erwacht, im fröhlichen Lerchengesange des Morgens.

Millionen göttlicher Gedanken sind dargestellt, geschaffen durch das Wort. Aber das Wort selbst hat noch keine Darstellung nach aussen gefunden; zu diesem Ende wendet sich dasselbe nach innen in die Tiefe seiner eigenen dreifachen Göttlichkeit: „Lasset uns den Menschen machen.“ (Genes.)

Die Art, wie dies geschieht, sowohl, als das, was hervorgebracht wird, macht den Gedanken des Bildes zum klarsten aller göttlichen, durch und in der Schöpfung geoffenbarten Gedanken.

Keine der Millionen Schöpfungen und Darstellungen wird ein Bild genannt. Diese Bezeichnung ist unmittelbar an die Darstellung Gottes selbst geknüpft. Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde, nach dem Bilde Gottes schuf er ihn. Und wiederum wie schuf er ihn? Er bildete ihn aus Erdenlehm *(Humus, Homo)*, nicht aus dem Nichts rief er ihn ins Dasein, er bildete ihn aus schon Vorhandenem, aus dem geheimnissvollen Stoffe, der alles Diesseitige hervorbringenden und ernährenden Erde — und hauchte in sein Angesicht den Odem des Lebens.

Waren die Thiere aus der Erde durch das schöpferische Wort hervorgerufen, so wird der Mensch aus diesem Stoffe geformt, gebildet.

Dass dieses Menschenbild zunächst auch, und ganz besonders eine Darstellung des göttlichen Wortes sei, zeigt sich in dem Geschenke der Sprache, welche den Gedanken nennt, weil sie ihn kennt und erkennt. Zeugniss dessen die Worte der Genesis: „Gott führte alle Thiere zu Adam, damit er sähe (erkenne), wie er sie nenne“. — Und wie richtig diese Erkenntniss war, zeigt der Nachsatz: „Wie Adam jedes lebende Wesen nannte, so ist sein Name“, und weiter: „Adam nannte sie alle mit gehörigen Namen“. Jene Erkenntniss war Leben. Dieses Leben aber ward verwirkt mit dem Leibesleben, welches als Strafe des Ungehorsams der Sterblichkeit verfiel.

Mit dem Sündenfall, der Fundamental-Thatsache der Menschengeschichte, ohne dessen gläubige Annahme man nichts von aller Geschichte versteht, mit dem Sündenfalle, welcher nach der Absicht des Widersachers die kaum begonnene Geschichte durch zeitlichen und ewigen Tod der ersten Menschen schliessen sollte, tritt ein doppelter Dualismus auf. An die Vollstreckung der Strafe wird Seitens Gottes die Verheissung eines Wiederherstellers geknüpft. Im Hinblicke auf ihn wird trotz dem Tode der Einzelnen das Geschlecht erhalten. Wie die finstere Seite dieses zweifachen Dualismus der Einfluss der bösen Macht auf den Menschen, so ist die Lichtseite des anderen die Hingabe und Hoffnung auf das kommende Heil.

Der Sündenfall und der aus ihm hervorgehende Zustand ist der Beginn aller menschlichen Kunst.

Der ursprüngliche Blick in den Zusammenhang der Dinge, den wir Schauen nennen, von welchem die Benamsung der Thiere zeugt, und von welchem der geheimnissvolle Zustand des Hellsehens, ein wenn immerhin vielfach modificirter Ueberrest zu sein scheint, hat jenem anderen Platz gemacht, welcher das allgemeine Element der Kunst bildet, dies ist die Ahnung jenes Zusammenhanges: die Poesie.

Alle Kunst ist — wie schon früher gesagt — Darstellung, in gewissem Sinne Bild, aber die bildende Kunst, das Bild als solches, steht in einem eigenthümlichen Verhältnisse zu den übrigen Künsten, ein Dualismus höchst merkwürdiger Art von Erhöhung und Erniedrigung, von Herrlichkeit und Schmach. Sind die Künste Darstellungen menschlicher Gedanken und Gefühle, so ist die bildende Kunst Darstellung des Menschen, des Darstellers selbst.

So stellt sich das Verhältniss der Künste zu einander als Analogon der ursprünglichen Schöpfungsidee dar. Waren die erschaffenen Wesen dargestellte Gottesgedanken, so war der Mensch ihnen gegenüber Darstellung Gottes selbst, ein Bild, das ihm gleiche, sein Ebenbild. (Genes.) Trug nun dieses erste Bild nach dem Falle neben den Spuren alter Herrlichkeit die Schmach der eigenen Verschuldung an sich, so trägt der wiederhergestellte Mensch und zugleich der Wiederhersteller, das fleischgewordene Wort, neben den Spuren ihm selbst eigener Herrlichkeit die Schmach fremder Schuld. Wie jener erste Adam sich und sein Geschlecht vom Leben zum Tode brachte, so geht und führt dieser Zweite vom Tode zum Leben.

Diese Gesichtspuncte erklären auf lichtvolle Weise die Thatsache, dass das Bild bei allen Völkern und zu allen Zeiten den übrigen Kunstformen gegenüber eine Ausnahmestellung gehabt hat, welche durch gesetzliche Bestimmungen geregelt und gefestigt war, wie dies am schärfsten in dem göttlichen Verbote des Bilderdienstes bei der hebräischen Vorkirche, der heidnischen Idolatrie gegenüber und in der christlichen Zeit im Bildersturme, dem kirchlichen Gebote der Bilderverehrung gegenüber, hervortritt.

Der Widersatz in Behandlung des Bildes, wie er im Juden- und Heidenthume erscheint, erklärt sich aus dem

Dualismus. Das Bilderverbot, ja, der Fluch, mit welchem Bilderverehrer und Bildner belegt werden, erklärt sich vollkommen aus der Sache selbst, und erscheint zur Erhaltung reiner Religion in Israel nicht nur vollkommen gerechtfertigt, sondern unbedingt nothwendig. Im Heidenthume erscheint der Widersatz in Verehrung, ja, Anbetung des Bildes durch den Charakter der Lüge, welche immer die Verzerrung einer Wahrheit ist, dahin erklärt, dass die Erscheinung des Göttlichen unter der menschlichen Gestalt oder die Ebenbildlichkeit seit dem Sündenfalle nicht mehr, und vor dem Eintritte des Erlösers oder der Menschwerdung noch nicht besteht, wonach die Darstellung Gottes, oder des Göttlichen in Menschengestalt, nach beiden Seiten hin unstatthaft und nur der Tummelplatz dämonischer Phantasmagorieen und wirklicher Obsessionen ist. Im Christenthume tritt das umgekehrte Verhältniss hervor. Hier ist die Bilderverehrung (wie das Bilderverbot im alten Bunde) trotz des Gegensatzes gleichberechtigt, und die Gegensätze der Idolatrie wie des Bildersturmes gleich verwerflich.

Die blosse Erscheinung des Menschenbildes ist Darstellung seines Falles und seiner Erlösung, und der Bestand des Menschengeschlechtes und seiner Geschichte involvirt mit Nothwendigkeit diese beiden Momente.

Obgleich wir alle durch die Schöpfung zur Darstellung gelangten, in die Erscheinung gerufenen Gedanken Gottes in gewissem allgemeinem Sinne Bilder nennen, so ist doch der Mensch vorzugsweise und im eminenten Sinne Bild, oder das Bild *par excellence*. Daraus erklärt sich die Ausnahmestellung, welche die Bildnerei als Kunst allen anderen Künsten gegenüber einnimmt. Verbot und Gebot, Praxis und Theorie bestätigen dies durch alle Zeiten bis auf diese Stunde. Daneben geht ein mystischer Zug unzertrennlich mit dem Bilde durch die Zeiten, ein Zug gleichzeitiger Verehrung und Geringschätzung, Pflege und Vernachlässigung, der das Bild in beiden divergirenden Richtungen wahrhaft zu einem Bilde, sowohl des historischen, wie des mystischen Christus macht, welche übrigens zum Verständnisse der Welt- und Kunstgeschichte keinen Augenblick zu trennen sind.

Das Verbot des Bildes als einer Darstellung des Göttlichen unter menschlicher Gestalt in der Vorkirche und der Schutz des Bildes in der christlichen Kirche fliessen aus derselben göttlichen Quelle. Wo die Opposition gegen die Kirche sich im Bildersturme gegen diesen Schutz Luft machte, that sie es unter dem Vorwurfe des Götzendienstes. So lieferte sie zugleich den Beweis, dass sie von der gänzlich veränderten Stellung des Bildes nach der Erscheinung des Erlösers im Fleische nichts wissen wollte, und dass ihr Protest gegen das Bild zugleich ein Protest gegen diese Erscheinung selbst war, wie jeder Abfall vom Erlöser, der nur in seiner Kirche lebt und erscheint, so wie die Erscheinungswelt ausser dem Menschen eben erst durch den Menschen verstanden wird.

* * *

Der Bilderdienst des Heidenthums war eine Verzerrung und unzulässige Anticipation der Wahrheit: dass, nachdem durch die Schuld die erste Ebenbildlichkeit des Menschen verloren war, Gott in der Zeitenfülle in menschlicher Gestalt unter Menschen leben und wandeln würde. Der zur Kirche zurückkehrende Convertit muss als Glaubenssatz beschwören: dass die Bilder Christi und seiner Heiligen darzustellen, zu haben, zu besitzen und zu ehren seien. In der kirchlichen Praxis gab es zu allen Zeiten Bilder in besonderer Verehrung, welche letztere meist durch von diesen Bildern ausgehende, an sie geknüpfte Gnadenwirkungen veranlasst, ihre Nähe wie mit einem himmlischen Wohlgeruche umgab, und mit jenem Wunderdufte des Glaubens, der unserer innersten Wesenheit so verwandt ist, und uns unsere Verwandtschaft mit ewigen und unsichtbaren Dingen gerade durch die sichtbare Erscheinung um so inniger fühlen lässt. Im Gefolge solcher Bilder — man nannte und nennt sie Gnadenbilder — kam christliches Culturleben in unwirthbare Wüsteneien, über ihnen wölbten sich Kirchen, um sie siedelten Menschen sich an. Von ihren Altären, hinaus in die öde Waldnacht, tönten himmlische Gesänge zum Troste des bangen Wanderers und vor der Nähe des Heiligen floh alles Grauen aus seiner Seele.

Bildungs-Elemente jeglicher Art schlossen sich mählich an das Bild an, denn es war ja ein Erscheinen des Unsichtbaren, ein sich Darstellen des Ewigen und Göttlichen, wie der ursprüngliche Mensch und der nach dem Falle zur Wiederherstellung unseres Geschlechtes erschienene Gottmensch. Freundlicher wurde die Natur umher, und besser die Menschen.

Die Gemeinheit bringt solche Cultur-Stätten gern in Verbindung mit Gewinnsucht und pfäffischem Eigennutze. Das ist so ihre Natur, sie kommt sich nicht unparteiisch vor, wenn sie vor dem Reinen und Heiligen vorübergehen soll, ohne es mit dem Schmutze des Lebens, den sie meist aus eigener Erfahrung kennt, besudelt zu haben.

Ueberlassen wir die Gemeinheit ihrer Natur. Wer keine Ideale in sich trägt, ist auch nicht im Stande, solche ausser sich zu sehen, oder an sie zu glauben,

wo sie sich seiner Wahrnehmung dennoch aufdrängen. Welche ungeheure Quantitäten von moralischer Entrüstung haben die sogenannten Missbräuche bei Wallfahrten ihr nicht entlockt. Dass der Mensch seine Unvollkommenheiten und Schwächen, den Jammer seiner gebrochenen Natur überall mit sich schleppt und sie auch auf seiner grossen Wallfahrt nach dem himmlischen Vaterlande nicht los wird, dieser universale Gedanke hat sie nicht zu versöhnen vermocht mit den tausend kleinen Unzukömmlichkeiten der katholischen Wallfahrt. Wollte ein Gläubiger dieselben Missbräuche im gewöhnlichen Leben an den Leuten rügen, wie würde der — widerliche Moralist, der Heuchler, der Kopfhänger, der Mucker und Pfaffenknecht in seine Schranken zurückgewiesen werden. Lernen wir klar sehen in allen diesen Dingen, nicht die Missbräuche, sondern der Brauch, die Wallfahrt ist es, die beseitigt werden soll.

Das Verhältniss der Künste zu einander constatirt hier auf dem praktischen Boden der Kirche eine Bevorzugung des Bildes, deren Gründe wir oben schon angedeutet haben, und die — wenn sie richtig verstanden werden — erschöpfend sind. Wir kennen keine Gnadenarchitektur, keine Gnadendichtung und Musik, wohl aber Gnadenbilder. Es gibt viele wohlmeinende Katholiken, welche sich um die Reinheit der Lehre besonders verdient zu machen glauben, wenn sie sich um den Gemeinplatz, dass die Verehrung des Bildes nicht diesem selbst, sondern seinem himmlischen Originale gelte, wahrlich in recht unnöthiger Weise ereifern. Allerdings ist der Beweis hiefür viel wohlfeiler zu haben, als eine nur halbwegs ausreichende Erklärung, warum denn doch die Vorsehung so viele unläugbare Gnadenerweisungen gerade an das Bild und seinen Standort geknüpft habe, da das himmlische Original ja von jedem Puncte der Erde mittels Anrufung und Gebet zu erreichen ist. Diesen Leuten fehlt die Erkenntniss der Bedeutung von Raum und Zeit. Sie bemerken nicht, dass sie mit ihren an sich richtigen Argumentationen zerstören, was sie ganz unnöthiger Weise rechtfertigen wollen.

Es ist die unkünstlerische Auffassung des christlichen Lebens, welche sie hindert, die im Garten der Kirche sprossenden Lebensblüthen in Einfalt des Glaubens zu pflücken und die Seele an ihrem Duft zu erfreuen.

Das Bild als Gnadenbild ist eine Localisirung des Allgemeinen, wodurch aber dieses Allgemeine nichts weniger als aufgehoben wird. Die Verehrung der Bilder der Gottesmutter in ihrer Allgemeinheit wird nicht beeinträchtigt dadurch, dass an Wallfahrts-Orten diese Verehrung gerade an dieses eine bestimmte Bild oder Gnadenbild sich knüpft.

Abgesehen von den tausend denkbaren Möglichkeiten, unter welchen geheimnissvolle Bezüge zwischen der streitenden und der triumphirenden Kirche an dem Bilde selbst, an seinem Standorte, an dem Wege zu ihm, oder an diesem allen zusammen, oder noch anderen uns gänzlich verhüllten Tiefen haften können, abgesehen von den Thatsachen unzähliger, oft wunderbarer Gnadenerweisungen, die an Ort und Bild sich knüpfen, ist es ja auch eine im Leben der Kirche tausendmal wiederkehrende Erscheinung, dass das Leben der Andacht nach den Mysterien unserer Erlösung örtlich oder räumlich, zeitlich oder geschichtlich sich localisirt, was um so weniger verfänglich erscheint, als diese Mysterien, als eines in dem anderen enthalten, und bei aller ihrer Verschiedenheit nach Zweck, Zeit und Ort nicht ohne einander gedacht werden können. Wo die Religion Leben geworden, d. h. auf der abstracten Form ihrer didaktischen Seite in die concrete innerliche Praxis übergegangen, da bilden mitten in ihrer Allgemeinheit oder Katholicität und ganz unbeschadet derselben Individualitäten sich aus. Manche Seele fühlt sich besonders zu den Mysterien von Nazareth, eine andere zu jenen von Bethlehem oder Aegypten, noch andere von Jerusalem und den Scenen der Passion hingezogen. Die Natur gibt uns in den verschiedenen Gesundheitsbrunnen und Heilsquellen ein Analogon von dem Allem. Mit Leichtigkeit wird der Leser an das Gesagte noch weitere Schlüsse aufügen, wenn er überhaupt in der Atmosphäre der Kirche lebt.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Würtemberg. „Untröstlich ist es noch allerwärts" — in unserem Schwabenlande. Einen Beweis hierfür gibt Ihnen die auf beiliegendem Ausschnitt aus einer der neuesten Nummern unseres D. Volksblattes befindliche Einladung*), — trotz Kunstverein und Kirchenschmuck, und — trotzdem, dass dieses Lauchheim nur ein paar Stunden von Ellwangen entfernt ist, wo seit einiger Zeit der Ihnen wohlbekannte hochwürdige Herr

*) Die Einladung lautet:

„Am 25. Mai, Nachmittags halb 3 Uhr, findet die feierliche Grundsteinlegung der im Renaissance-Stil zu erbauenden Stadtpfarrkirche in Lauchheim Statt, wozu Geistliche und Laien von nah und fern aufs freundlichste eingeladen werden.

Dekan Hommel."

Dr. Schwarz, „der Hüter der kostbaren Perle romanischen Stils in unserem Schwabenlande, der dortigen Stiftskirche", ist.

Als grösster Verehrer kirchlicher Kunst und eifriger Leser Ihrer Blätter konnte ich nicht umhin, Ihnen Beiliegendes zu übersenden mit dem Wunsche, dass selbes einmal gebührend gewürdigt werde.

(Geschieht hiermit; wo Thatsachen so eindringlich reden, ist der Commentar überflüssig. Gott bessere es bei Ihnen und anderwärts! — Die Red.)

Aachen. Wie verlautet, hat das Stiftscapitel zu Aachen in seiner Eigenschaft als Bauherr des Münsters in einer der letzten Sitzungen beschlossen, zur Beurtheilung der concurrirenden Cartons-Entwürfe für Ausstattung des carolingischen Octogons mit vielfarbigen figuralen Mosaiken eine internationale Jury zu bilden, zu welcher folgende sieben Autoritäten auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst und Alterthumskunde gewählt worden sind: Geh.-Rath Salzenberg, Oberbaurath, Berlin; Dr. A. Reichensperger, Appellationsgerichtsrath, Köln; Prof. Friedrich Schmidt, k. k. Oberbaurath und Dombaumeister von St. Stephan, Wien; Jean Bethune, Archäolog, Gent; Baron Hercule Visconti, Professor und Generalcommissar der Kunst-Denkmäler, Rom; Canonicus X. Barbier de Montault, Historiograph der Diöcese Angers zu Poitiers; Mr. Parker, Hof-Archäolog der Königin von England, Oxford. Sind wir recht unterrichtet, so werden als Concurrenten auftreten und ihre Entwürfe vorlegen: Geh.-Rath v. Quast in Berlin und Architekt Schneider aus Kassel. Der erstgenannte Concurrent erfreut sich auf dem Gebiete der Archäologie eines weit bekannten Namens. Der zweite, einer der talentvollsten Schüler Ungewitter's, hat in jüngsten Zeiten zu Rom, Ravenna und Venedig in den Mosaiken aus den Zeiten Justinian's bis auf Karl den Grossen tiefe Studien gemacht und zu dem Zwecke der Concurrenz zahlreiche Copieen von den älteren Originalen aufgenommen. Da das carolingische Münster in seiner projectirten musivischen Ausschmückung, insbesondere nach erfolgter Geschenkgabe der Marmortäfelungen durch die Freigebigkeit Pius' IX., die Augen aller Gebildeten des Continents auf sich ziehen wird, da ferner die Grabeskirche Karl's des Grossen, des Civilisators des christlichen Abendlandes, gleichsam als internationales Heiligthum von den verschiedenen christlichen Nationen mit Recht betrachtet und gefeiert wird und desshalb auch die Wiederherstellung der Pfalzkapelle des grossen Kaisers als eine gemeinsame Ehrenaufgabe der verschiedenen Nationen des christlichen Abendlandes anzusehen ist, so hat auch der Gedanke der Ernennung einer internationalen Jury zur Begutachtung der beabsichtigten musivischen Decorationen des carolingischen Octogons gewiss in jeder Beziehung seine volle Berechtigung.

Wien. Im Spätherbste des Jahres 1870 wird der Neubau des Oesterr. Museums vollendet sein, welchen der Architekt Heinrich Ferstel entworfen, die Baumeister Kaiser und Bösch zur Ausführung übernommen haben. Das neue Museum enthält in seinen Parterre-Localitäten drei grosse Räume mit Oberlicht und sechs Säle mit Seitenlicht. Im ersten und in dem über dem Mitteltract befindlichen zweiten Stockwerke werden Kunstgewerbeschule, Bibliothek, Vorlesesaal, Lese- und Zeichensaal für das Publicum, sowie auch ein photographisches Atelier untergebracht werden. Die Parterre-Localitäten mit einem Flächenraum von mehr als 900 Quadrat-Klaftern sind für die systematische Aufstellung der Sammlungen des Museums und für eine permanente wechselnde Ausstellung moderner Kunst-Industriegegenstände bestimmt. — Bevor das Museum diese Räume bezieht, haben mit Zustimmung des Herrn Erzherzog-Protectors Rainer das Curatorium und die Direction des Oesterr. Museums beschlossen, die Eröffnung des neuen Museums mit einem vaterländischen Feste, einer grösseren Ausstellung der österr. Kunst-Industrie in ihren hervorragendsten Repräsentanten zu inauguriren. Diese Ausstellung soll mehrere Monate dauern; sie soll Zeugniss von dem geben, was die österr. Kunst-Industrie zu leisten im Stande ist, und insbesondere, welche Fortschritte sie in den letzten Jahren gemacht hat. Es wird bei dieser Ausstellung principiel alles vermieden werden, was an jenen Schwindel erinnert, der das Ausstellungswesen theilweise discreditirt hat. Es soll eine würdige, ernste Feier, es soll die Inauguration des Museums sein. Den hervorragenden Repräsentanten der österr. Kunst-Industrie, welche an dieser Ausstellung sich nach Maassgabe des Raumes betheiligen werden, wird ein angemessener schöner Raum zur Verfügung gestellt; es wird ausserdem eine Jury von unabhängigen hervorragenden Persönlichkeiten bestimmt, zu welcher der Aufsichtsrath und die Professoren der Kunstgewerbeschule, so wie einige Mitglieder des Curatoriums geladen werden. Diese Jury wird über die Werke derjenigen ein Votum abzugeben haben, welche an dieser Ausstellung Theil zu nehmen wünschen. Es werden alle Fächer der Kunst und der Kunst-Industrie, wie sie in dem System des Museums eingereiht sind und welche bisher ihre Ausstellung im Museum gefunden haben, in dieser Muster-Ausstellung der vaterländischen Kunsttechnik ihre Vertretung finden. Die Vorberathungen über diese Ausstellung sind bereits geschlossen; eine Reihe der hervorragendsten Industriellen hat mit warmer Begeisterung ihre Zustimmung zu diesem Feste gegeben, und die Direction des Oesterr. Museums, in deren Händen die Ausführung dieser Angelegenheit statutenmässig liegt, wird in den nächsten Wochen die ersten vorbereitenden Schritte thun.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 13. Köln, 1. Juli 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die symbolische Zoologie

in der christlichen Wissenschaft

und insbesondere

in der christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

(Fortsetzung.)

I. Der Löwe.

Kaum möchte wohl irgend ein Thier in der Kunst so viele Anwendung gefunden, kaum ein anderes so grossartige Bedeutungen vertreten, kaum ein anderes den ästhetischen Sinn des Künstlers — des bildenden sowohl als des dichtenden — so viel angeregt haben, als der Löwe. Von den ältesten Zeiten her hat sich der ästhetische Sinn der Völker an ihm versucht und an ihm sich erholt. Seine Form, seine Anatomie ist kräftig, markirt und schwungvoll. Das gilt insbesondere von dem runden Kopfe, den klaren, leuchtenden Augen, von der schmückenden Mähne, der Fülle der Brust, dem Wedeln des Schweifes — jene ist ihm eine *praecipua generositas,* die Brust eine *summa vis,* der Schweif der *index animi*[1]) — und der Gliederung der Tatzen. Auf den vorderen Theil seines Körpers concentrirt sich seine Stärke und seine Bedeutung. Die falbe, monotone Farbe zieht das Auge nicht auf sich: sie lässt vielmehr die Wucht jedes einzelnen Gliedes sich greller herausheben. Daher die stete, massenhafte Verwendung derselben zu formellen Zwecken, zumal jene durch das psychologische Moment des Thieres ihren Adel empfingen. Liegt nicht im Zeuskopfe der antiken Bildwerke, besonders in dem des Phidias, etwas von der Physiognomie des Löwen?

Welche Symbolik vertritt nun der Löwe in den christlichen Kunstwerken? Zunächst bedeutet er Christus wegen seiner Tapferkeit, mit Rücksicht auf die für uns noch vielfach wiederkehrende Stelle der Apokalypse V, 5: „*Vicit leo etc.*“ und Amos III, 8: „*Leo rugiet etc.*“. Diese Deutung enthält schon die Clavis, und ausser vielen Anderen stimmen derselben der h. Gregor[1]) bei und recht ausführlich Rhabanus Maurus[2]). Er bedeutete Christus, heisst es, weil dieser, der Löwe vom Stamme Juda, den Satan besiegt hat. Alle beziehen zugleich die Königlichkeit des Löwen auf die Königlichkeit Christi. Uralte symbolische Formeln haben unter den Bezeichnungen Christi auch das Wort „*Leo*“[3]). In seiner Ruhe, sagt Rhabanus, drückt der Löwe die Macht des Erlösers aus, der mit tapferem Arme die irdischen Mächte seiner Religion zuwandte. Der junge Löwe bedeutet vorzugsweise Christus, er war „*Leo de tribu Juda*“. Judas aber, dem Stammvater Christi, wurde vom alten Jakob der Name des Löwen beigelegt. Der Tapfere war vom Tapferen geboren. Christus sei der Löwe, heisst es anderswo, dieser schone des Gefallenen, und Christus verschmähe ein demüthiges und zerknirschtes Herz nicht[4]). Eben so einig erklären

1) Plin. Hist. Nat. XVII, sect. 17, 18, 21.

1) Vergl. Pitra I, 51, 52.
2) De univ. cap. I, V, 217 und V p. 983.
3) Vergl. Pitra I, cap. III, p. 12.
4) Pitra I. cap. III, 54.

die Autoren den Löwen als das Symbol des h. Evangelisten Marcus. Das Bild Ezechiel's I, 2 motivirte diese Auffassung leicht [1]). Gab die h. Schrift noch stellenweise besonderen Anlass, so lag es nahe, dem Löwen noch andere, uns allerdings gleichgültige Rollen zu übertragen. So bezeichnet er noch den bekehrten Räuber und den Ernst der Lehrer, die Löwin die Kirche, die jungen Löwen die Prediger. Petrus Capuanus fasst alle Bedeutungen kurz zusammen:

Dicitur autem Christus leo propter

Regiam dignitatem	*Confidentiam*
Principatum	*Rugitum*
Fortitudinem	*Terrorem.*

Auf das Wort Petri 1, 5, 8: *Adversarius noster etc.* ist der Löwe das Symbol des **Teufels** geworden, zumal einige Psalmen 16, 19. 10, 9 namentlich das heimtückische Ruhen in seiner Höhle und seine gewaltige Raubweise durchblicken lassen. So erklären es unsere Autoren mit kurzen Worten. Petrus Capuanus aber, sich einfach an die Eigenschaften des Löwen haltend, nennt ihn *diabolus propter principatum, sanguinis sitim, fortitudinem* [2]). Was lag näher, als ihn jetzt auch für den Antichristen anzusehen? So geschah es. Der Psalm 10, 9 hatte ja das heimtückische Lagern des Löwen im Verborgenen einmal fixirt, — Rhabanus [3]) betont eben seine List — und die Höhle des Löwen selbst präfigurirte die Welt und das Irdische. Diese Bedeutung scheint indess im ersten Jahrtausend mehr Anhang gehabt zu haben, als später. Waren vorhin die jungen Löwen ein vorzugsweises Sinnbild Christi, so jetzt der bösen Geister. Der Psalmist hatte ihre unverschämte Raubgier gekennzeichnet, ihr Gebrüll, das sie zum Himmel erhoben, um zu rauben und Speise zu verlangen von Gott [4]). So wollten die Dämonen die Seele erhaschen, fügt Gregor hinzu, aber das gelinge nur auf Gottes gerechten Rathschluss hin. Rhabanus erklärt sie desshalb auch als das Sinnbild böser Menschen [5]). Auch diese teuflische Natur übertrug die Zeit leicht auf andere böse Erscheinungen, so Löwen auf tyrannische Herrscher, auf die Heiden, die Löwin auf die sinnliche Verstocktheit und die Herzen der Bösen [6]). Die ganze Symbolik gibt Petrus Capuanus wiederum so:

1) Pitra l. c.
2) Pitra l. c. III, 54.
3) l. c. VI, 983.
4) 55, 5. 56, 5. 103, 21.
5) l. c. V, 219.
6) Pitra l. c.

Leo vel Leaena

Tartari	*Mundi*	*Coeli*
Diabolus	*Ecclesia*	*Christus*
Antichristus	*Anima*	*Justus*
Praedones	*Potentes*	*Marcus.*

Jetzt gelte es der **typologischen** Symbolik. In einem thierischen Vorgange einen Typus Christi zu finden, lag nahe, abgesehen davon, dass das Heidenthum, wie die Physiognomie des Loxus zeigt [1]), schon genau die hervorstechendsten thierischen Eigenschaften den menschlichen, den guten oder schlechten anzupassen wusste, nicht in poetischer Form, nicht in der Fabel, die ja eben auf jener Comparation beruht, und bei allen Völkern offenbar leicht auf die Vernunft zurückwirkte, wie sie aus der Phantasie hervorkam, sondern in ganz beschreibender prosaischer Form. In den Physiologen nun ward den Thieren die höchste Ehre angethan, der Process des Vergleichs beschränkte sich nicht mehr auf den Menschen, sondern erhob sich zu Gott, zu Christus und dessen Lehren. Wir haben über ihre Entstehung und Bedeutung dem Gesagten nichts mehr hinzuzufügen, und fragen nur, welche Rolle der Löwe in denselben spielt, welcher Wahrheit natürliches Bild er ist, welchen „τρόπος" nach Origenes [2]), und welchen „typus" nach Rhabanus [3]) er trägt. Gewöhnlich werden ihm **drei** Typen des Lebens Christi beigelegt, nämlich:

1) Dass sein Schweif seine Spuren bedecke, um sie dem Jäger unkenntlich zu machen.

2) Wichtiger für uns ist der zweite Typus: wonach er mit offenen Augen schläft und Christus vorbildet, der nur körperlich am Kreuze einschlief, und begraben wird, während seine Gottheit wachte.

3) Der dritte Typus ist in der Kunst am herrlichsten dargestellt, dass nämlich die Löwin ihr Junges todt gebäre, und dieses vom alten Löwen am dritten Tage zum Leben erweckt werde, wie Christus im Grabe von Gott dem Vater zur Auferstehung. Um viele Citate zu vermeiden, führen wir uns gleich die hauptsächlichsten Physiologen vor. Den ältesten Rang nimmt wohl der des Origines ein, und er liefert einen Typus; ergiebiger ist, was unter dem Namen des h. Eulogius ans Licht gekommen [4]). Ausführlich erzählt den dritten Typus Isidor [5]); alle sind im Universum des Rhabanus [6])

1) Pitra l. c. III, p. 321.
2) l. c.
3) De univ. op. V, p. 217.
4) Pitra l. c. III, p. LXVI
5) Origines XII, 2.
6) l. c.

niedergelegt, nur gibt er nicht die specielle Deutung auf die betreffenden Lebensscenen Christi. In altdeutscher Sprache sind zwei Physiologen auf uns gekommen[1]), der eine aus dem XI., der andere aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts. Sie entwerfen den Charakter des Löwen in einfachen Zügen und ebenso die höhere Beziehung. Der Blüthezeit des Mittelalters gehört wenigstens ein französischer an[2]). Einer von ihnen ist höchst klar und ausführlich; in die erstere Hälfte des XIII. Jahrhunderts fallen die *Distinctiones Monasticae* des Anonymus Anglus, die geläufigen Beziehungen zwischen Löwen und Christus zeichnend[3]). Dieses Material, den besten Quellen entnommen und der Zeit nach einander sich anschliessend, wird zur Erklärung hinreichen, obgleich wir mit Bedauern die beiden besten englischen Physiologen nicht einsehen konnten. Möchte die Vermuthung, dass alle einem uralten, vielleicht der ersten christlichen Zeit schon angehörenden Physiologus gefolgt sind, sich durch einen glücklichen Fund bewähren.

Zunächst nehmen wir den wichtigsten Typus, den dritten, zum Gegenstande genauer Explication. Die Löwin, heisst es, gebäre ihr Junges todt, bewahre es drei Tage, bis der alte Löwe komme, es zum Leben zu erwecken, und zwar, entweder mittels eines gewaltigen Gebrülls, oder wie die anderen Quellen wollen, mittels eines Hauchs in das Angesicht des jungen Löwen. Mit einem Hauche gab Gott ja auch dem Erdmann das Leben[4]). Wie kamen die christlichen Physiologen zu dieser Ansicht vom Löwen? Plinius spricht nur von der leblosen Fleischmasse des jungen Löwen[5]), nicht aber von dem erweckenden Hauche des Vaters, wie man behauptet hat[6]), wohl aber schon ein älterer heidnischer Theil eines Physiologus. Genug, die Christen nahmen die Behauptung an und bezogen sie in der genannten Deutung auf Christus. Das Auferstehen des jungen Löwen und die Auferstehung Christi hatte, der Zeit und dem Modus nach, die grösste Aehnlichkeit. Was ferner Christus versinnbildet im jungen Löwen und Sprössling Juda's, der auch vom Vater junger Löwe genannt wurde, so hatte man Anlass, jene Deutung mit den anderen Worten Jakob's in Verbindung zu bringen: *Dormivit tamquam leo, et sicut catulus leonis. Quis suscitabit eum?* Der Anonymus Anglus, mehr die Freude des himmlischen Vaters betonend, legt ihm als Auferweckungswort die Stelle des Psalmisten in den Mund: *Exsurge gloria mea, exsurge etc.* Wie ganz anders die Spätzeit diesen Zustand des jungen Löwen deutet, das soll uns zur Probe ein Anonymus des endenden XIII. Jahrhunderts zeigen. Statt der Beziehung auf den Glauben kam die aufs Leben, einer ängstlichen Sittenpredigt ähnlich: durch den Sündenfall der ersten Menschen sei das nachkommende Geschlecht todt geboren, aber nach Verlauf der drei Tage, das ist der drei grossen Zeiträume des alten Bundes, sei der Vater Aller, Christus, gekommen, habe in ihr Gesicht seine heilige Lehre gehaucht, und sie durch seinen Tod erweckt[1]).

Einen anderen Typus für Christus fand man in dem Zustande des Löwen, dass er, wie man meinte, mit offenen Augen schliefe. Diesem Aelianischen Bericht, der seinen orientalischen Ursprung auf der Stirn trägt, begegnen wir im ganzen Mittelalter wieder. Schon der h. Eulogius gibt die Deutung auf Christus so ausführlich, dass die Späteren im Wesentlichen nicht darüber hinaus kommen. Nachdem er erzählt, dass der Löwe im Schlafe die Vorübergehenden erschrecke und verscheuche, fährt er fort: *Οὕτω καὶ δεσπότης ἡμῶν Χριστὸς, μικρὸν ὑπνώσας ἐν τῷ σταυρῷ ὡς ἄνθρωπος, ἔχων δὲ, ὡς θεὸς, ἀνεῳγμένους τοὺς ὀφθαλμοὺς τῆς θεότητος κἀντεῦθεν τὰς τῶν δαιμόνων φάλαγγας ἐκφοβήσας, ἔχει τοὺς ὀφθαλμοὺς (ἀνεῳγμένους) κοιμώμενος.* Wie der jüngere altdeutsche Physiologus passen die meisten dieser Beziehung den Vers des hohen Liedes an: *Ego dormio et cor meum vigilat etc.*[2]). *Cor*, setzt der Anonymus Anglus hinzu, *quia intimum est, figurat deitatem.* Deutlicher als im Psalm[3]) lag in keiner Stelle der h. Schrift die Beziehung zu Tage: *Ecce enim, non dormitabit, neque obdormiet, qui custodit Israel.* Denn nur körperlich sei Christus gekreuzigt, nur körperlich begraben, heisst es dann, während seine Gottheit wachte an der Seite des Vaters.

Wir haben diesen Typus erklärt, nicht als ob in der Kunst der Löwe in einer dieser Vorschrift ganz entsprechenden Weise vorkomme, sondern weil er ein Licht wirft auf die Bedeutung desselben an den Kircheneingängen und auf manche andere zunächst durch das alte Testament motivirte Bilder.

Der Wichtigkeit wegen haben wir diese Quellen der Symbolik überhaupt etwas länger ins Auge gefasst, und da damit die traditionellen Motive besprochen sind, so erübrigt uns nur noch, auch der verschiedenen Kunst-

1) Hoffmann, Fundgruben I. 1830. p. 17 und 22.
2) Mélanges d'archeol. II. vol. p. 107.
3) Pitra I. c. III, 54.
4) Gen. 2. 7.
5) VIII, 17.
6) Mél. d'archéol. II. p. 115.

1) Pitra I. c.
2) Cant. canticor. V. 2.
3) Psalm 120, 4.

vorbilder, der Kunstwerke nämlich, welche die christlichen Künstler vor Augen hatten, Erwähnung zu thun. Unter diesen sind die Vorbilder der Antike entschieden die wichtigsten, zumal die römischen, da diese ebenso wenig als die bis auf uns gekommene Sprache, unter den Füssen der Völkerwanderung und der griechischen Eroberer zertreten, sich bis ins XI. Jahrhundert noch ziemlich unversehrt erhalten hatten [1]). Die kunstrege Periode Hadrian's hatte aber dem ausländischen, besonders ägyptischem Geschmacke die Thür geöffnet, und um diesen fremden Einfluss ganz zu erkennen, suchen wir rückwärts die erste Quelle der Kunst auf. Wenn Traditionen und Sprache [2]) einen einheitlichen Ursitz der Civilisation für alle getrennten Völker vermuthen, dann nennt die Kunstgeschichte Assyrien [3]) mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit. Von da ging die Kunst zunächst nach Etrurien und Aegypten [4]), deren älteste Producte sich ganz ähnlich sind [5]). Oder aber weist das hohe Alter der ägyptischen Monumente und die entschieden potamische Eigenthümlichkeit derselben jeden fremden Einfluss ab, um sich ganz selbstständig zu gestalten? Sie ging rechts durch Kleinasien nach Griechenland und Rom, links nach Indien. Die alexandrinische Weltperiode vermischte die Kunst und die Traditionen mit der Mischung der Völker, und der daraus entstandene Strom der Kunst ging, wie die älteste Schwester der Tradition, namentlich unter Hadrian in Rom, in einem Bette zusammen. Diese Vorbilder hatten die Christen. Wie die Zeit der Renaissance sich an der Natur und Antike bildete, werden wir später erwähnen.

Erst später, mit dem VI. Jahrhundert, begannen für den Occident neue directe Kunsteinflüsse vom Orient her, mittels der dort fabricirten und weithin commerciell verschleppten Teppiche [6]). Diese, meist von sassanidischen Händen gemacht, „tönten die letzten Reminiscenzen der alten assyrischen Kunst aus". Dann wirkte ausser dem orientalischen Byzanz die maurische Wissenschaft und Kunst lebendig auf den Occident ein, jene durch Ueberbringung orientalischer Poesie des buntesten Inhaltes und durch Uebersetzung griechischer Werke, diese durch ihre Teppiche und Stickereien. — Dem europäischen Norden waren trotzdem die nordischen Sagen, Feen und Zauberwesen noch in lebendigem Andenken geblieben, und dieses lieferte seinen Sagen- und Culturanschauungen nicht wenig Eigenthümliches. An die aus eigener Anschauung des Orients hervorgegangenen Einflüsse der Kreuzzüge und an die heimgeführte orientalisch-persische Literatur soll hier nur erinnert werden.

Wundern wir uns in Anbetracht so früher und kräftiger Motive nicht, den Löwen in der Tradition und Kunst solcher Völker zu finden, deren Vaterland und Tradition nichts von ihm wusste, gedenkt seiner die h. Schrift, das kräftigste Motiv für die Christen, doch so oft. Eine andere Frage entsteht: wie nämlich die christlichen Völker diese, besonders die traditionellen Motive, welche dem Heidenthum entstammen, sich und ihrer Anschauungsweise anpassten. Sie durften doch mit den biblischen Lehren nicht vermischt werden. Nein, diese blieben ganz unversehrt von ihnen, nur gab die Bibel, die selbst nichts Fremdes in sich aufnahm, manche Ingredienzien in die ausländischen Stoffe hinein, um dem Inhalte derselben einen christlichen Zuschnitt zu geben, und für die richtige Verdauung des Volkes zu accommodiren. So absorbirte der Roman des Dolopathos [1]), nach einander aus den indischen, persischen, arabischen, syrischen, griechischen und römischen Quellen geflossen, die Geschichte des ägyptischen Joseph. Wurde aber ein rein nicht biblisches Motiv in der christlichen Zeit verwerthet, da ward dessen Inhalt umgedeutet, um selbst einer christlichen Wahrheit zu dienen. Die heidnischen Götter zumal wurden nach dem directen Ausspruche [2]) des Psalmisten Dämonen, obgleich die nordischen Gottheiten oft noch mit guter Nebenbedeutung im Andenken des Mittelalters blieben. Ein dogmatisches oder moralisches Werk, in dem der heidnische Sinn beibehalten wäre, findet sich mit Sicherheit durchaus nicht. In profanen Künsten konnte auch der erste Christ, seinem Glauben unbeschadet, sich an die Antike anlehnen, mit der er ja oftmals durch Geburt, Staat, Familie und Lebensweise zusammenhing.

Wo die Vorzeit des Orients und des Occidents den Thieren so mannigfache Zeugnisse über ihre wunderbare Körperstärke und ihre Geistesgaben ins Christenthum mitgab, was lag da näher, als dass sie auch in der christlichen Zeit ein hohes Ansehen genossen, ja, stellenweise, wie der Christ, Antheil nahmen an der heiligsten, christlichen Pflicht, am religiösen Cultus, an der Verehrung Gottes, an der Ehrerbietung gegen die Heiligen,

1) Mabillon, *vetera Analecta; Descriptip vet. Romae 1723*. p. 359 seq. Ferner: Giesebrecht, *de litterarum studiis apud Italos 1854*. Bunsen, Rom I, 254.
2) Conf. Lücken, Traditionen des Menschengeschlechtes 1856.
3) Bursian, Jahrbuch der Philologie von Jahn. II. Jahrgang 1856, p. 421. ff.
4) Semper, I. C. p. 413.
5) Semper, I. C. p. 323.
6) Semper, I. C. p. 145. ff. gibt das Genauere in der Anm.; ferner Springer, iconographische Studien. Wien 1856. p. 8. ff.

1) Demogeot I. c. p. 126.
2) Ps. 95, 5.

an Beherzigung eines augenblicklichen Wunders. Da beugen sie ihre Kniee; die Hände und Füsse des Heiligen, statt diese zu zerreissen, belecken sie, sie vertheidigen und schützen die Heiligen Gottes. Die wildesten Stiere werden zahm ob eines Wunders. Die Acten der Heiligen und die Unterhaltungsschriften des Mittelalters, z. B. die *otia imperialia* des Gersavius von Tilbury, zählen uns genügende Beispiele auf, dass auch die Thiere in solchen Fällen ihre Natur ablegten, und mit menschlicher Devotion und menschlicher Fassung begabt angesehen wurden. Der Löwe, und soll ihn auch der Böse tragen, folgt in der Sage aus Treue seinem Herrn durch die Lüfte[1]). Hieraus leuchtet ihre grosse, ihnen erst durch das Erwachen der empirischen Natur-Studien genommene Bedeutung klar ein, ohne welche sie vielleicht nicht so unbedingt die Träger sittlicher Lehren in den Thiersagen und bildenden Künsten geworden wären; denn welche letzten Motive des Wohnortes oder der Geschichte auch die Thiersage motivirten, jene religiöse Stellung vermittelte dieselbe nur noch leichter.

(Fortsetzung folgt.)

Die St. Willibrordus-Basilika zu Echternach.

Pfingstmontag, 17. Mai d. J., fand die achte regelmässige Generalversammlung des St. Willibrordus-Bauvereins Statt.

Nach üblicher Begrüssung und einer passenden kurzen Ansprache an die Anwesenden Seitens des verehrten langjährigen Präsidenten, Herrn Jos. Baldauff, zu Eröffnung, erstattete der Secretär, Herr B. Kiesel eingehenden Bericht über die Lage und Wirksamkeit des St. Willibrordus-Bauvereins, vom 1. Juni 1868 bis 17. Mai 1869.

Gemäss diesem Berichte konnte schon in der letzten Generalversammlung mitgetheilt werden, dass bereits mit dem Neubau des nördlichen Portalthurmes der Anfang gemacht sei und dass derselbe sich schon bis zur halben Fensterhöhe des untersten Absatzes erhebe. Am Vorabende des Pfingstfestes 1868 war als letzte Arbeit das Tympanon des im Spitzbogen geschlossenen, reich gegliederten Portals aufgestellt worden. Mit der Restauration des südlichen Portalthurmes hatte man damals noch nicht begonnen.

Die seitherige Bauthätigkeit war, ausser einigen untergeordneten Arbeiten, wie theilweise Beplattung unter der Empore, Eingangsthür zum Kreuzgang u. s. w., ganz besonders diesen beiden Thürmen zugewandt.

Nach Pfingsten wurde an dem Bau des nördlichen Portalthurmes fortgefahren. Der unterste Absatz wurde vollendet und dann wurden bis zum Herbste die drei oberen Stockwerke aufgebaut. Bei der Ausführung dieser Arbeit wurden die vorhandenen Andeutungen, besonders der gegenüberstehende rechte Portalthurm berücksichtigt. Nach reiflicher Erwägung und mehrfachen Berathungen mit Kunstverständigen hatte der Vereinsvorstand sich dahin entschieden, den Neubau dem Dagewesenen getreu nachzubilden. Die Frage war eine wichtige, und der Vorstand liess sich dabei von dem Gedanken leiten, dass man bei Restaurationen nur aus wichtigen Gründen von dem Ursprünglichen abweichen darf, dass dabei das historische Monument vorzüglich in Betracht kommen muss und nicht einem flüchtigen Zeitgeschmack gehuldigt werden soll, da ein Werk, welches für Jahrhunderte gebaut wird, auch von Jahrhunderten geprüft und beurtheilt wird. — Statt dass der frühere Thurm aber fast ausschliesslich nur einfaches Mauerwerk hatte, wurde der neue in regelmässigem Quaderwerk errichtet, und in edler, ernst-erhabener Gestalt ragt er nun, neben und mit dem alten, als Gotteswarte über die umliegenden Häusergruppen, als hehrer Leuchtthurm über die Wohnungen der Sterblichen mahnend in die Höhe, zugleich mit der Aufforderung an den Bauverein, in seinem höheren Streben zu verharren. In dieser bedeutenden Arbeit war eine aussergewöhnliche Masse von Hausteinen nöthig. Dieselben wurden sämmtlich in den Steinbrüchen des „Spelzbüsch“ gebrochen.

Während des Neubaues des nördlichen wurde auch die Wiederherstellung des südlichen Portalthurmes in Angriff genommen. Derselbe war vor mehr als einem halben Jahrhundert seines Helmes beraubt worden, und nachdem er längere Jahre ohne Bedachung gestanden, wurden auch die oberen verwitternden Gesimslagen abgetragen. Wegen des darin errichteten Fayence-Ofens waren ebenfalls die Gewölbe entfernt worden. Wenn der Thurm nun auch von der Gluthhitze und den Einflüssen der Witterung gelitten hatte, so konnte doch, in Folge einer von Fachmännern vorgenommenen genauen Untersuchung festgestellt werden, dass kein Theil des alten Mauerwerks einer wesentlichen Erneuerung bedürfe, sondern dass eine einfache Restauration genüge, was für den monumentalen Charakter des ganzen Gebäudes von grosser Bedeutung, und um so erfreulicher war, da von den vier Thürmen, welche früher die Kirche zierten, dieser allein noch übrig war. — Derselbe wurde nun

1) Gebr. Grimm, Deutsche Sagen, II. Theil 1814. p. 241.

geankert, das Gesimse durch eine neue Lage von 50 Centimeter Dicke ergänzt, der 50 Meter hohe Dachstuhl errichtet, und das Kreuz mit Kugel und Hahn beide vergoldet, in einer Höhe von 37 Meter aufgepflanzt. Die Verschalung geschah mit Tannenbrettern, und wie bei dem übrigen Dachwerk, so wurden auch bei der Eindeckung dieses Thurmes Thommer-Schiefer von bester Gattung und geschmiedete Decknägel verwandt. Das bei dieser Arbeit verbrauchte Bauholz war, mit Ausnahme des Tannenholzes, im vorigen Jahre von der Stadtverwaltung bewilligt worden.

Zur Ausführung der erwähnten ausgedehnten Arbeiten war bis zum Anbruch des Winters eine grosse Zahl von Bauleuten erfordert. Dann wurde die Bauthätigkeit eingestellt und die todte Jahreszeit verfloss unter einigen Vorbereitungen, worunter namentlich die Herbeischaffung von Baumaterial zu erwähnen ist. Ueberhaupt war die Thätigkeit des Vereinsvorstandes und im Besonderen des Verwaltungs-Ausschusses in seinen wöchentlichen Sitzungen während der Wintermonate mehr financieller als baulicher Natur.

Mit dem Monat April aber wurde es auch wieder rühriger auf dem Bauplatze. Das Gesimse des neuen Thurmes wurde sofort vollendet und an dem alten wurden noch mehrere Ausbesserungen vorgenommen. In einige Fenster kam neues Stab- und Maasswerk; verwitternde Quader wurden durch neue ersetzt; der bröckelnde Kalkbewurf wurde entfernt und der äussere Verputz am ganzen Thurme bewerkstelligt. So wäre denn die Herstellung der beiden Thürme beendet bis auf die Bedachung des neuen, das Einsetzen der Gewölbe und die Verglasung von sieben Fenstern, was die Aufgabe der nächstkommenden Monate sein wird.

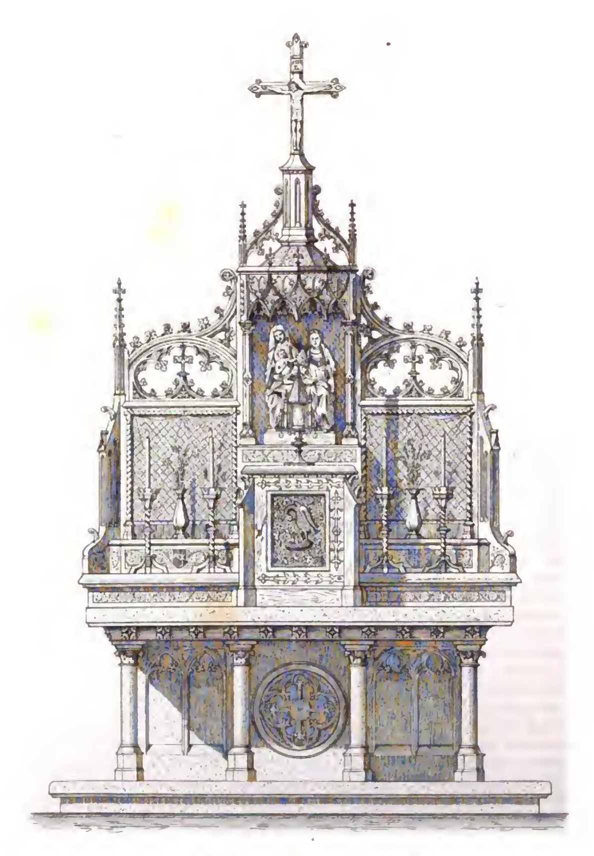
Anstatt der unschönen Laternenhelme, welche die Portalthürme im vorigen Jahrhundert krönten, hat man wieder die vierseitigen, pyramidalen Helme gewählt. Diese Gestalt hatten sie schon in einer früheren Periode, bevor der Aftergeschmack des vorigen Jahrhunderts dieselben verunstaltete; auch war sie durch den ruhigen, tiefernsten Charakter des ganzen Gebäudes geboten, welcher in seinem Aeusseren ebenso einfach in seinen Linien und Umrissen, als in seinem Inneren reich an den mannigfaltigsten schönen Formen und Gliederungen ist.

Wie in den vorigen Jahren, so können wir auch diesmal mit Befriedigung constatiren, dass die Sympathieen sich erhalten, welche das Vereinswerk gleich von Anfang an erworben, und dass die Theilnahme sich fortwährend auf ermunternde Weise durch die That bekundet.

In dem Verzeichniss der Einnahmen des Vereins erscheint noch immer ein gleich hohes Staatssubsid und ein beträchtlicher Beitrag des Filialvereins von Luxemburg. Auch andere auswärtige Spenden sind der Vereinscasse zugeflossen, wenn auch nicht in demselben Maasse wie früher. Die Beiträge der Echternacher selbst erhalten sich auf der Höhe der letzten Jahre. Der Wegfall oder die Verminderung der Gaben Einzelner wird durch erhöhte Gaben Anderer ausgeglichen. Die erste diesjährige Collecte, welche in den vergangenen Wochen Statt fand, kann als sehr befriedigend bezeichnet werden; sie ergab eine Summe von 1600 Frcs., obgleich durch das grosse Brandunglück des benachbarten preussischen Dorfes Irrel die Wohlthätigkeit der Echternacher in hohem Grade in Anspruch genommen wurde. Im Ganzen beträgt die Jahreseinnahme 7209 Frcs. und die Gesammteinnahme des Vereins bis zum heutigen Tage beläuft sich auf 68,430 Frcs., während die Gesammtausgaben die Höhe von 75,990 Frcs. erreicht haben; davon kommen auf das letzte Jahr 16,765 Frcs.

Hätte der Verein die Ausdehnung der Arbeiten genau nach den Einnahmen regeln wollen, so wäre das nun in Jahresfrist vollendete Werk die Aufgabe von 2 bis 3 Jahren geworden. Da die Verschleppung dieser Arbeit aber wegen der Abnutzung des vielen Materials bei den grossen Gerüsten beträchtliche Verluste an Zeit und Geldmitteln nach sich gezogen hätte, da das stückweise Arbeiten dem Gesammtwerk nur nachtheilig hätte sein können, da ferner das Hochschiff der beiden Thürme als Stützen bedarf, und da dieses Hochschiff endlich zwischen den beiden Thürmen erst definitiv eingedeckt werden kann, wenn die Thürme selbst vollendet sind: so entschloss sich der Vorstand zur Beschleunigung dieser wichtigen und dringenden Arbeit zu einer Anleihe von 9000 Frcs. Vor Kurzem wurden 1000 Frcs. auf diese Anleihe rückbezahlt, und die Einnahmen des Vereins werden ferner theils dazu verwandt, diese Schuld allmählich zu tilgen, theils werden sie dazu dienen, um die Restauration in stetigem Fortgange zu erhalten und um die Basilika immer geeigneter und würdiger zu der hohen Bestimmung zu machen, welcher sie bereits wiedergegeben wurde — und zwar wiedergegeben wurd- den festlichen Tagen vom 20. bis 23. Septembe-

Ja, jene Tage, denen so viele Herzen m- sucht entgegengeschlagen, wurden bereits gefei- Wunsch, den die Echternacher lange Jahr- hegten, bald zagend, bald hoffend, ist in Er- gangen, die Mühen und Gefahren, die Or- Art, welche während nahezu acht Jahre - gebracht wurden, haben bereits ihre schö- tragen.



St. Anna-Altar in Honnef.

Aug. Lange Architect Cöln.

Ein erhabenes Kunstdenkmal ist der Mit- und Nachwelt gerettet, ein herrlicher Tempel der Religion zurückerstattet, eine öde Ruine wieder in eine Stätte der Andacht verwandelt.

Es war ein Fest der Sühne für die verehrten Gebeine unseres Apostels; es waren Tage des Triumphes für Religion und Kunst in heiligem Verbande.

Es waren jene Tage, wo die geweihten Hände unseres Bischofs durch feierliche Consecration die Willibrordus-Basilika dem katholischen Cultus wieder eröffneten und wo zugleich unser ehrwürdiger, greiser Seelsorger sein fünfzigjähriges Jubiläum in den neugeweihten Hallen feierte.

Es war jene schöne Doppelfeier der fünfzigjährigen Secundiz eines Priesters und der achthundertjährigen Secundiz unserer Basilika.

Schön ist das bis dahin erlangte Ziel, doch Vieles bleibt auch noch zu thun; mit gerechtem Stolze kann der Verein auf das Erreichte zurückblicken, aber seine Sorgfalt muss auch ungeschmälert dem noch zu Erreichenden zugewandt sein.

In der Grösse der Aufgabe eben, in der hohen Bedeutung derselben für Religion und Kunst, in der Erhabenheit des Werkes muss der Verein den Muth zur Vollendung desselben schöpfen. In den Annalen Echternach's wird die Restauration der Basilika stets eine hervorragende Stelle einnehmen. Die Menschen, welche sich an diesem schönen Werke betheiligten, werden längst hingegangen und vergessen sein, wenn dieser Wiederherstellung unseres Denkmals von den spätesten Geschlechtern unserer Vaterstadt noch immer dankbar und segnend gedacht werden wird. Wie allem Menschlichen mögen auch diesem Werke Mängel ankleben; aber in der Kunstgeschichte wird dasselbe neben anderen bedeutenden Restaurationswerken unseres Jahrhunderts seine Stelle stets behaupten. Mit dieser Restauration entledigen sich die Vereinsmitglieder einer Schuld gegen die Vergangenheit und einer Pflicht gegen die Zukunft, und in dem Bewusstsein dieser erledigten Schuld, dieser erfüllten Pflicht findet der Verein seine Befriedigung, seinen Lohn.

In glühender Begeisterung, ohne Nebengedanken, ohne Misskennung zu befürchten, noch ohne persönliche Anerkennung von irgend welcher Seite zu beanspruchen, nur eine billige Würdigung des Werkes wünschend, in sofern dieselbe dem Werke selbst frommen konnte: so wurde dasselbe begonnen und thatkräftig fortgesetzt. Möge es unter dem Beistand des Himmels, in der Erinnerung an jene anfängliche Begeisterung, mit Consequenz, mit derselben Liebe, mit derselben Hingebung auch vollendet werden!

Schliesslich wollen wir noch einige Notizen über die Façade der Abteikirche nach Essenwein's Planen beifügen.

(Schluss folgt.)

Ein Altar im spätgothischen Stile.

(Nebst artistischer Beilage.)

Architekt Lange aus Köln hat den in der artistischen Beilage abgebildeten Altar für Honnef entworfen. Bei Beschaffung des Kirchenmobiliars finden wir es vollständig begründet, dass die biegsameren und malerisch wirkenden Motive der Spätgothik zur Abwechslung angewandt werden. Natürlich wird nur der gewiegte Gothiker hier die Gränze finden, die das Maassvolle, Stilgerechte von dem Abenteuerlichen und Wilden scheidet. Lange ist ein fähiger Schüler Ungewitter's, der vorzüglich im vorigen Decennium in die Kunstschwüle mit seinen Blitzen hineingefahren und dabei manchen classischen oder aftergothischen Zopf empfindlich getroffen. Wo der reich begabte und kenntnissreiche, für die gothischen Kunstbestrebungen zu früh heimgegangene Ungewitter einschlug, da war, wie die von Dr. Reichensperger herausgegebenen Briefe des Verewigten beweisen, der Schlag kein kalter; es sprühte und gab Funken, die Licht verbreiteten. Zum Kreise derer, welche unter seiner Leitung sich gothische Kunstweise aneigneten und aus seinem Seminarium die Pfropfreiser über Land getragen, nimmt Lange seinen Posten würdig ein und ist es nur zu wünschen, dass ihm durch grössere Aufgaben Gelegenheit geboten werde, die aufstrebende Kraft immer mehr zu entfalten und in der Handhabung der gothischen Bauweise zu wachsen. Derselbe hat selbständig projectirt und gebaut:

Für Herrn Baron von Bongart den totalen Umbau des Schlosses zu Paffendorf bei Bergheim, reiche gothische Profan-Architektur des XV. Jahrhunderts.

Totaler Umbau und Vergrösserung der Kirche in Reifferscheid in der Eifel, von dem Fürsten von Salm-Reifferscheid 1489—1491 erbaut, woselbst alte Gewölbemalereien gefunden wurden.

Umbau der Kirche in Morsbach im Bergischen; romanischer Bau des XII. Jahrhunderts, einfach und edel, mit gewölbtem Chor, flacher Holzdecke über dem Mittelschiff und beiderseitigen Emporen; alte Wandmalereien wurden gefunden, die wieder hergestellt werden sollen.

Neubau der gothischen Capelle in Honnef im Auftrage des Freifräuleins Caroline von Bongart; reich und sehr geschmackvoll, namentlich mit schönen Schmiedearbeiten ausgestattet.

Neubau der Kirche in Sievernich, einfach-gothischer Bau (XIV. Jahrh.).

Neubau der Kirche in Rurich, einfach-gothischer Bau (XIII. Jahrh.).

Letztere beiden Bauten leisten in Anbetracht der gering vorhandenen Mittel das Möglichste. Wir rufen dem wackeren und strebsamen Künstler zu seiner Aufmunterung ein eindringliches „Vorwärts!" zu.

Aphorismen über christliche Bilder.

Von

Joseph Ritter von Führich.

(Fortsetzung.)

Ausser den kurzen dogmatischen Bestimmungen der Kirche rücksichtlich des Bildes zeigt ihre Praxis zur Genüge, wie sie das Bild im Verhältnisse zur Religion auffasst. In Italien, wo nicht — wie in Deutschland — der Bildersturm gewüthet, zeugen die Wundergärten der alten Malerschulen, wie tief und innig der Geist der Bildnerei unter dem Lichte des Weltlichtes hinab und hinaufsteigen kann in den Universalismus der Dinge, und es war der deutsche Geist, der sich an der Herrlichkeit jener alten Werke wieder erwärmte und entzündete, und ihn zur Würdigung auch des so innig verwandten heimischen Kunstschönen aus der alten katholischen Zeit befähigte. Die neuere deutsche Malerschule — wir dürfen sie unbedingt die christliche nennen — feierte auf dem Kunstgebiete der Malerei eine Wiedergeburt, welcher noch keine andere Kunst in ähnlicher Weise sich angeschlossen, was, zum Theil wenigstens, seinen Grund in der ganz eigenthümlichen Stellung des Bildes zu den anderen Kunstformen hat, und aus welcher eigenthümlichen Stellung sich auch die Nothwendigkeit wie die Form kirchlich-dogmatischer Bestimmungen hinsichtlich des Bildes erklärt.

Die Kirchengeschichte der letzten und des letzten Jahrhunderts erklärt zu Genüge, warum es eine Wiedergeburt genannt werden muss, dass die bildende Kunst den Versuch gemacht, an das wieder anzuknüpfen, was nie hätte unterbrochen werden sollen. Auch erklärt sie die Erscheinungen und Resultate dieses Versuches in positiver wie negativer Weise. Das Reformationszeitalter hatte den Riss, den es in die europäische Gesellschaft gebracht, auch auf die katholisch gebliebenen Länder, wenn auch nicht hinsichtlich der Dogmen, so doch vielfältig hinsichtlich praktischer Anwendungen übertragen. Die jenseit dieses Zeitalters liegende Kunst ward der Vergessenheit und Geringschätzung überantwortet. Falsches Studium der Antike hatte allmählich von den christlichen Idealen abgeführt und eine gewisse formelle Glätte und Correctheit hatte den mit jedem Jahre sich mehrenden Mangel an Innigkeit und Geistestiefe kümmerlich zugedeckt, und als manche reicher begabte und ehrlichere Männer, hierauf aufmerksam werdend, sich unterstanden, an der unbedingten Vortrefflichkeit der betretenen Bahnen zu zweifeln und zu behaupten, auch jenseit dieses Zeitalters sei nicht alles Finsterniss und Barbarei, da wurden die alten glorreichen Schulen der Bildnerei unter dem Namen der „Kindheit der Kunst" jedem jungen Künstler verpönt, der sie sich verpönen liess oder nicht in die Lage kam, mit eigenen Augen zu sehen.

Die Consequenzen der Trennung von der alten Mutterkirche führten im Verlaufe der Zeit den sogenannten Rationalismus herbei, nach welchem die altkatholische Lebensanschauung als ein Inbegriff von Betrug und Betrogensein, von Schwärmerei und Phantasterei sich jenseits in dem volksthümlichen Sprüchworte formulirte: „Das ist ja zum Katholisch (verrückt) werden."

* * *

Eine Misshandlung der Künste und Missbrauch derselben wird überall eintreten, wo das reine Gemüthsleben des Volkes gestört wird und im Abnehmen begriffen ist. Dieses reine Gemüthsleben ist unzertrennlich von der Innigkeit des kirchlichen Lebens, das im Verlaufe der Zeiten auf so traurige Weise geschädigt wurde. Diese Misshandlung der Künste kommt aber am Bilde in weitaus grösserem Masse als bei den anderen Künsten, und gerade bei ihm in um so unerklärlicher Weise zum Vorscheine, als gerade dieses mit den bestimmtesten Schutzgesetzen schon seiner Natur nach umhegt erscheint, als gerade seine Bestimmung am wenigsten verkannt, desshalb aber auch sein Missbrauch am wenigsten entschuldigt werden kann.

In Kürze nur einige Beispiele:

Tapeten bilden an Festtagen häufig einen Kirchenschmuck. In so fern sie figurale Darstellungen enthalten, sind doch diese, und nicht der Lappen Stoff dasjenige, was die Kirche schmücken soll. Werden aber profanhistorische, mythologische oder gar frivole Darstellungen hier angewendet, so erscheint dieser vernünftigen Voraussetzung wirklich Hohn gesprochen. Oder die Dar-

stellungen sind wirklich kirchlichen Inhalts, wie z. B. bei den so viel verbreiteten Raphael'schen Tapeten, welche so oft wiederholt und nachgewebt wurden. Da sehen wir die herrlichen, selbst in der schwächsten Nachbildung noch hinreissenden Conceptionen in der empörendsten Weise gemisshandelt, indem die eine Hälfte derselben, durch einen anderen Lappen verdeckt, das Verständniss des Ganzen unmöglich macht. Fast lächerlich wird die ergreifende Paulusgestalt mit dräuendem erhobenem Finger; denn über den Zauberer Elimas, den der Himmel mit Blindheit geschlagen hat, und die übrigen Gruppen, hängt ein anderer Fetzen Stoff herab. Hiedurch wird dargethan, dass das Bild als solches gar nicht in Betracht komme, sondern das Gewebe lediglich als Stoff und Draperie den Raum decken und schmücken solle.

Die Altaraufsätze aus der sogenannten Perrückenzeit, oft aus verschiedenen kostbaren Marmorgattungen, bilden in ihrer architektonischen Gliederung nur die erweiterte Umrahmung des Altargemäldes, und sprechen so das Gefühl und Bewusstsein seiner Bedeutung aus, aber das Bild ist verdorben, oft zerrissen, oder so verdunkelt, dass sein Inhalt nicht mehr zu erkennen ist. Oder es ist zwar noch sichtbar, aber vor dasselbe ist ein anderes Bild postirt, welches die Darstellung, auf welche es hier ankommt, vollkommen verdeckt und dem Auge und der Betrachtung des Beschauers entzieht, so dass, was vom Bilde etwa noch zu sehen ist, bei der Verhüllung der Hauptsache als völlig gleichgültiges und unverständliches Beiwerk erscheint.

Keine Kunst hat es mit einem so festnormirten, aller Willkür in Bezug auf seine Theile so sehr entrückten Organismus zu thun, als das Bild in der Darstellung der menschlichen Gestalt. Mit Recht würde man bei einem Tonstücke die Hinweglassung des Anfangs oder der Schlusstacte, oder die sonstige Zerstörung oder Zerreissung seines Gedankenganges als unbegreifliche Barbarei rügen, ebenso bei einem Redewerke, einer Predigt. Würde Jemandem ein Rockschooss abgerissen, oder Gewand und Beinkleid sonst erheblich verletzt, verschämt würde er auf dem einsamsten Wege nach Hause eilen, und in dem Kleide nicht eher wieder erscheinen, bis der Schade gutgemacht und der Fehler ausgebessert wäre. Wie viel mehr ist jedoch der Leib als die Kleider. Ich trete in eine Kirche, sa sehe ich Statuen, die eine leere Hand erheben, das Attribut, das sie hielt, ist herausgebrochen, ohne welches die Handbewegung lächerlich und die Statue nicht mehr kenntlich ist; oder mir begegnet ein anderes Standbild, es mangelt ihm ein Fuss, eine Hand oder ein Arm, nach den obigen Consequenzen musste, nachdem das Unglück geschehen, die Statue sofort augenblicklich entfernt und nicht eher wieder auf ihr Gestell gebracht werden, bis die Unbilden beseitigt waren. — Aber — das Bild bleibt stehen, Tage, Wochen, Monate, Jahre —! es bleibt in seiner Entstellung — die sich daran ärgern, mögen sich ärgern, ist es doch nur — ein Bild.

Und nun die Bilder im Allgemeinen! welchem Gräuel begegnet man da! und, mit Schmerz muss ich es sagen, vor Allem in unserm lieben Oesterreich. Dass hier von jenen höheren Ansprüchen, welche der Begriff christlicher Kunst oder auch nur der Kunstbegriff von seinem niedersten Standpuncte erhebt, ohnehin keine Rede sein kann, wäre das Wenigste.

Es gibt einen Grad sogenannter Bilder, geschnitzte und gemalte, welchem keine andere Kunst, auch auf ihrer niedrigsten Stufe, Aehnliches an die Seite zu stellen hat; Darstellungen, welche geradezu zu Blasphemieen des heiligen Gegenstandes werden, welche das Gelächter des Unglaubens provociren und bei deren Anblick der gläubige Sinn bis zur Erzürnung, wenn nicht zu Thränen geärgert wird. Wie viel dergleichen sieht man in Kirchen nicht nur auf dem Lande, sogar in Städten, und wie ist nun gar der liebliche, an sich so rührend schöne Gebrauch der Weg- und Feldcapellen in diesfälliger Weise so oft geschändet.

Oft habe ich an maassgebender Stelle meinem Schmerze hierüber Worte gegeben! Gewöhnlich lautet der Trost also, dass mir mit Lachen erwiedert wurde: „O, da sollten Sie in diese oder jene Kirche kommen, jene Gegend besuchen, da würden Sie noch ganz andere Dinge sehen!“ —

Woher kommt es, dass man über eine gesprochene oder gedruckte Lästerung mit Recht sich noch entrüstet, und über eine gemalte oder geschnitzte lacht? woher, dass man von der Hässlichkeit kaum mehr empört und verletzt wird, während die Schönheit unempfunden an uns vorübergeht, oder Coquetterie und süssliche Sentimentalität für Schönheit genommen wird? Diese Erscheinungen alle finden ihre Erklärung nur in dem durch den Rationalismus zerstörten Gemüthsleben der alten Kirche, das durch die sichtbaren Dinge sich zu den unsichtbaren erhob, weil es sich gewöhnt hatte, in den ersteren vor Allem die letzteren zu erblicken.

* * *

Das herbergslose Paar, das bei einbrechender Dämmerung, als die Sterne zur Beleuchtung des Schöpfungstempels aus den Himmelstiefen hervortraten, die Stadt verliess, hatte unten am Hügel in einer Kluft, wo man

Vieh hinzustellen pflegte, sich für die Nacht kümmerlich untergebracht. Da zeigte die Weltenuhr die Stunde der Tempelweihe. Diese Mitternacht ward die Mutternacht einer neuen Zeit.

Die Jungfrau hat geboren.

Was hier in Kindesschwäche auf einen Bündel Heu gebettet, vom Hauche zweier Thiere erwärmt im Stalle liegt, es ist der Inhalt aller Geschichte bis an ihren allgemeinen grossen Abschluss, und die Folge der Geschichte, seine Bejahung oder Verneinung erhebt sich dadurch über die niederen anekdotenhaften Geschichten zum Begriffe der Geschichte, dass diese Folgen nie aufhören, sondern — bejahend wie verneinend der Ewigkeit angehören.

Seit Adam's Verschuldung gab es unter den Millionen, die kamen und gingen, kein Bild mehr. Das Unberechtigte der Anticipation der Darstellung des Göttlichen unter dem Bilde des Menschen lässt es jener Macht verfallen, unter deren Einfluss es zum Götzenbilde wird.

Dieses jugendliche Leben, das seit einigen Minuten die kalte Winterluft unserer Erde auf dem Heu der Krippe athmet, ist in einer Person das wiederhergestellte Gottesbild und sein Wiederhersteller in allen, welche sich umbilden lassen durch ihn. Der kleine Ankömmlung der Decembernacht ist keines Mannes Sohn, und seine Mutter ist Jungfrau.

Ueber dem Manne, der mit diesem Kinde und seiner Mutter jene Trias bildet in der einsamen Grotte, schwebt ein wunderbares Geheimniss von Heiligkeit und Schönheit, das wir vielleicht erst jenseits ganz ermessen werden, wenn der alte und der neue Bund jene himmlische Ehe schliessen, wo die Geschlechter zu einander wie die Engel Gottes sich verhalten werden.

In der Weihnacht berührt sich das Höchste und das Niedrigste, die äussersten Fernen rücken sich nahe. In der Beziehung der Gegensätze zu einander liegt eine Mittlerschaft, auf welcher alle Harmonie beruht. War doch der Mensch seiner Idee nach schon die Vermittlung jener, ohne sein Dazwischentreten ewig unvermittelten Gegensätze von Geist und Materie, indem er beide zu einer Wesenheit in sich einte. Allein die Sünde zerstörte die Harmonie der Gegensätze, und schob sich als Widersatz zwischen sie. Selig und unsterblich wandeln unsere Stammeltern in den Gefilden Edens; da geschieht die Sünde, und ihre erste Wirkung äussert sich im Gefühle der Scham über ihre Nacktheit. Materie und Geist oder Fleisch und Geist waren die im Menschen und seiner Wesenheit vermittelten Gegensätze, sie sind jetzt Widersätze geworden, denn — wie es Paulus so schlagend ausdrückt: „Das Fleisch gelüstet wider den Geist.“ Das schöpferische Wort aber, durch welches beide gemacht sind, ist, um beide wieder in ihr wahres Verhältniss unter einander und zu Gott ihrem Herrn zurückzuführen, Fleisch geworden. Er, dessen Thron der Himmel, die Erde seiner Füsse Schemel ist, liegt als kleines hülfloses Kind in einem Stalle.

Wie die Analogieen des Lebens, welches die Menschheit überhaupt nur durch ihn lebt, sich seinem Leben in allen jenen innig anschmiegen, die für ihn leben, und eben dadurch das Leben in seiner höheren idealen Bedeutung darstellen, so sind die letzten Züge seines Erdenwandels schon in dessen Beginne geheimnissvoll angedeutet. Und wie dort der Geist dieser Welt es ist, der ihn durch einen blutigen und qualvollen Tod hinausstösst aus den Reihen der Lebendigen, auf grässliche Weise, und nach Art des Weltgeistes durch Gewaltthat den Beweis führt, dass kein Platz sei für ihn auf dieser Erde, wie dort die Grabesgrotte ihn aufnimmt, nicht wie hier in Windeln, sondern ins Leichentuch gehüllt, so rüstet dort wie hier ein Joseph ihm das Lager, künden dort wie hier Engel der frommen Einfalt der Frauen eine grosse Freude, welche allem Volke wiederfahren wird, dass er lebe.

Die Tausende von Weihnachtsbildern, die süsse Schönheit der Jungfrau auf den Knieen vor ihrem Kinde, das ihr Gott ist, mit dem betagten, stillen, heiligen Manne, der durch selige Thränen beim matten Schimmer der Lampe im Kindlein seinen Schöpfer und Erlöser schaut, mit ihm umschlossen von der engen Höhle, und drüberhin die Glorie der Engelwelt, welche mit ihrem Lichte und ihren Liedern die irdische Nacht und ihre Stille durchbricht; alle diese Bilder, ob sie durch Bildnerhand Ausdruck gefunden, oder auf dem unergründlichen Spiegel des Menschengemüthes ihr geheimes Wunderleben offenbaren, sie gleichen jenen Quellen, die nach uralter Sage in jener seligen Nacht an vielen Orten der Erde, besonders in der ewigen Stadt hervorbrachen. Aus ihren heiligen Schatten bricht unaufhaltsam und um nie mehr zu versiegen, für Himmlische und Irdische der heilige Quell der Poesie, der Himmel hält die Erde in glühender Umarmung. Der unnahbare Gott, der einst zu Moses gesprochen: „Mich kannst du nicht sehen und leben“ — er ist ein Mensch, ein Kind geworden, das, wenn es erwachsen sein, und reden und lehren, uns Brüder nennen wird. Die Ewigkeit ist einige Minuten alt, die Allmacht mit einem elenden Tüchlein gebunden, die Unermesslichkeit umschliesst der enge Raum einer Krippe, und der allen Wesen des Universums täglich gastfrei den Tisch deckt, sucht hungrig um ein wenig Nahrung nach der Mutterbrust.

Die edle, begeisterte Künstlerin „Betrachtung" ist dem Paare, das seine Nachtherberge ausser der Herberge suchen gemusst, hinaus aus der Stadt, den Hügel hinab gefolgt, sie lauscht am Eingange der Felsenspalte dem Vorgange, der in der Zeit den Inhalt aller Ewigkeiten ordnet. Und während sie in stummer Anbetung sich in das Weihnachtsgeheimniss versenkt, wandelt sie zugleich durch die duftende Nacht draussen im Thale, sie hört den Hörnerruf der weidenden Hirten, der die zweite Nachtwache kündet, vielleicht auch vereinzelte Schallmayenklänge vom grasigen Hügel herab im Hauche der Luft, wo wachende Schäfer, um das Feuer sitzend, der dunklen süssen Ahnung, dass sie mit der Morgenröthe ihren Gott schauen werden, in fröhlichen Weisen Ausdruck geben. Sie sieht die Bilder künftiger Christen, die Herden jener sanften Thiere, auf deren mystisch bedeutsamer Gattungshöhe das Lamm steht, ruhend im Sternenschimmer. Und als in der Mitternacht die Klarheit Gottes sich über die Landschaft ergiesst, und Furcht die Hirten ergreift, da ist es einer jener gewaltigen Geister, die wir Engel nennen, in deren Hand die Zügel der Stürme ruhen, die vielleicht den Lauf von Sonnensystemen regeln und Sternenherden weiden, der in herrlicher, jugendlicher Mannesgestalt, die in ihren groben Mänteln und Schafpelzen vor ihm zitternden Hirten liebreich und in der Sprache der Menschen mit der Botschaft begrüsst: „Fürchtet euch nicht, denn siehe, ich verkündige euch eine grosse Freude, welche allem Volke widerfahren wird."

* * *

Noch immer erinnere ich mich eines tiefen Eindrucks aus meinen Kinderjahren, wenn in meinem elterlichen Hause am Christabende bei Lesung eines älteren frommen Buches, bei Gelegenheit der Schilderung der heiligen Nacht die Stelle vorkam: „In dieser Nacht ist die erste himmlische Musik auf Erden gehört worden."

Musik ist dargestellte Harmonie. Alle Harmonie, von Ewigkeit in Gott ruhend, ist — wo sie sich darstellt, an sich schon ein Schatten der Menschwerdung Gottes. Textlose Musik gibt und erweckt dem Hörer allerdings Ahnungen harmonischer Natur, ob es aber jene sind, welche den Tondichter bewegten, das kann er nicht wissen. Diese Beschränkung schliesst auch die Mythe von den Sphärenklängen ein, und so deutet sie nur auf den einstigen, jetzt verlorenen oder gestörten Zusammenhang der geschöpflichen Welt. Tritt aber das Wort zur Musik, dann gehen wir durch dasselbe mit dem Tonsetzer im bestimmteren Bewusstsein und Gefühle seiner Absicht und an seiner Hand im Geleise seiner Idee.

So erklärt das Wort schon in den Büchern des alten Bundes den Gedanken des göttlichen Künstlers bei der Schöpfung und Lenkung der Welt, ehe es selbst zur Vollendung aller ewigen Rathschlüsse in der Menschwerdung sich veräusserlicht — entäussert — bis es — Fleisch wird. Als dies aber geschieht, berührt der kreisende Zirkelschwung der göttlichen Zeit in seinem Fluge durch die fernsten Peripherieen der Dinge besonders auch die Engelwelt mit dem warmen erlösenden Lebenshauche, der aus den kleinen Lungen des Neugeborenen, sichtbar durch die Kälte der Winternacht sich mit dem Odem der Thiere mischt, welche an seinem ärmlichen Lager stehen, und jene himmlische neungegliederte Geisterhierarchie steigt herab zu unserer kleinen Erde und begrüsst den winzigen Standpunct des feststehenden Zirkelfusses als das Centrum aller unermesslichen Schöpfungskreise in dem engen Winkel eines Stalles mit seinen Jubelchören.

Ist die Schöpfung Darstellung göttlicher Gedanken, so ist Ebenbildlichkeit auch in der Darstellung menschlicher Gedanken durch menschliche Kunst nicht zu verkennen, zeigt aber nur die freie Fähigkeit, entweder bei sich selbst stehen zu bleiben, oder nachbildend sich dem göttlichen Vorbilde nähernd, die Ebenbildlichkeit im Sinne des Urbildes herzustellen. Die Darstellung der eigenen Gedanken, z. B. bei textloser Musik, obgleich an sich nicht verwerflich, bleibt immer eine geringere, untergeordnetere Stufe der Tonkunst, neben jener, wo der Tondichter dem Worte dienstbar, seiner Gedankenwelt in dem Maasse höhere Klarheit gewinnt, als er den dunklen Instincten seiner gebrochenen Natur, und allem dem, was sich auf diesem Gebiete als „Empfindung" geltend zu machen versucht, ein höheres und läuterndes Regulativ überordnet, und hiedurch das Bekenntniss der Erlösungsbedürftigkeit ablegt, in einem Acte der Demuth.

Dass hier nur von christlicher Kunst die Rede ist, versteht sich von selbst.

Die Dichtkunst, die Musik etc. ist des Menschen, das Bild ist der Mensch selbst.

Die christlichen Bilder ordnen sich um das Werk der Demuth, durch welches der zerrissene oder gestörte Zusammenhang der Dinge (Poesie) wieder hergestellt wird. Die etymologische Erklärung des Wortes „Demuth" als Muth, zu dienen, erklärt uns den Stufengang der Welterlösung aus der Höhe nach der Tiefe in seiner herabsteigenden Ordnung, mit ihm ist aber zugleich die umgekehrte Ordnung des Aufsteigens von dieser

nach der Höhe gedeutet. Bedürfte die wunderschöne Definition des Begriffes der Poesie als die „Ahnung des Zusammenhanges aller Dinge" noch einer Erklärung, so würden wir sie im Worte „Demuth" auf erschöpfende Weise finden.

* * *

Dem schaffenden Worte ähnlich, dem die Realisirung des ausgesprochenen Gedankens unmittelbar folgt, (er gebent, und es steht da), bewirkt in der Dichtkunst die Unmittelbarkeit des Wortes in zündender Weise den Gedanken des Dichters im Geiste des Hörers oder Lesers. In ähnlich zündender Art weckt die Musik, wenn auch in unbestimmter Weise, besonders bei textloser Musik, die Empfindung. Aber erst auf weitem Umwege kann die Bildnerei ähnliche Wirkung erzielen, oder zu erzielen hoffen; der Gedanke, der Ton, der Accord, das Wort muss Fleisch, muss Mensch werden, in menschlicher Gestalt sich darstellen. Auf wie mühevollem Wege gelangt die Kunst dazu, dieses zu können. Die tausend Gedanken, Empfindungen und Formen, welche mit dem gesprochenen Worte auch schon dargestellt sind, welche Studien der Formenwelt (dem einzigen Ausdrucksmittel der bildenden Kunst) zur Darstellung geistiger Zustände werden da vorausgesetzt. Auf dem beweglichen menschlichen Antlitze dem Leben und Lebensäusserungen der Psyche nachzugehen, um dies unsichtbare Leben auf seinen Bildungen darzustellen, und auf diesem scheinbar materiellen Wege den Beschauer wieder zur Welt des Geistes, wie sie im Menschen sich darstellt, zu führen, das alles ist wahrhaftig ein Weg der Demuth, um so mehr, da er bei der Bescheidenheit seiner stillen Muse, die Niemanden zwingt, ihm seine Aufmerksamkeit zu schenken, nur auf Wenige — vielleicht unter Umständen auf Keinen rechnen kann, der seiner Führung folgen mag. Den einfachsten geschichtlichen Stoff, den kleinsten dichterischen Vorwurf nur einiger Maassen ansprechend, im Bilde zur Darstellung zu bringen, fordert einen Aufwand von Studium, Zeit, Fleiss und Talent, mit dem der Kunstantheil keiner anderen Kunst in Vergleich kommt, darum sollte (wie schon B. v. Rumor sehr richtig bemerkt) die bildende Kunst nie an Kleinigkeiten vergeudet und unter dem Preise ihres Werthes verschleudert werden. Die Hoheit des Bildes, dessen schönster Charakter die Demuth ist, sollte nicht an das Niedrige und Gemeine weggeworfen, sondern auf der Unzulänglichkeit der auf uns selbst sich stellenden eigenen Kraft unserer hohen Aufgabe gegenüber, und auf dem Bekenntnisse unserer Hülfsbedürftigkeit erbaut und erstrebt werden.

„Wie der erste Mensch mehr noch ein Nachbild der im Rathe Gottes bestimmten einstigen Menschwerdung Gottes, als ein Vorbild des kommenden zweiten Adam ist, und wie vom ersten Menschen das Weib als das Medium der künftigen Generation genommen wird, wesshalb sie die Mutter der Lebendigen heisst, so wird der Vater der zukünftigen Welt, der Erlöser vom Weibe genommen; sein Naturantheil in seiner Neuschöpfung gehört jener jungfräulichen unentweihten Erde, welche im geistigen Sinne die Mutter aller Lebendigen heisst.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. In der Krypta der hiesigen Gereonskirche wurden bekanntlich im vorigen Jahre die seit Jahrhunderten daselbst wirr durcheinander liegenden 450—500 Mosaikstücke, deren Zusammenfügung schon manche Künstler vergebens versucht hatten, durch Herrn Tony Avenarius glücklich geordnet, und sehen dieselben nunmehr einer neuen kunstgerechten Legung entgegen. Aus diesem Chaos sind nämlich 14 prachtvolle biblische Darstellungen hervorgegangen, von denen sieben die Thaten David's und die anderen die des Samson repräsentiren. Dieselben wurden durch den Herrn Architekten Wiethase zu einem höchst gelungenen architektonischen Gesammtbild verbunden und mit den betreffenden lateinischen Bibelstellen versehen. Wie zu hoffen ist, werden schon am 29. August dieses Jahres, dem Tage des achthundertjährigen Einweihungsfestes durch den Erbauer des Chores und der Krypta, Erzbischof Anno (1090), einige dieser Darstellungen in ihrer ursprünglichen Schönheit den Boden der Krypta wieder zieren. Derselbe Herr Avenarius hat nun seit einigen Tagen die Entdeckung gemacht, dass an den Gewölben der alten Krypta unter circa fünfzigfacher Tünche und zweimaliger Uebermalung die herrlichsten Frescomalereien sich befinden, welche, nach Schrift, Ornamentik und Darstellung zu urtheilen, der besten romanischen Zeit angehören und nicht nur würdig den zu Schwarz-Rheindorf und Brauweiler entdeckten zur Seite gestellt werden können, sondern diese vielleicht noch übertreffen. Von den vorhandenen 15 Gewölben der alten Krypta ist bis jetzt eines aufgedeckt, und es zeigte sich daselbst eine Glorie mit den vier Evangelisten symbolisch als Adler, Engel u. s. w. dargestellt. Daran reihen sich Augustinus, Antonius von Padua, Cosmas, Erasmus, Sylvester, Judas. Die Felder sind mit den prachtvollsten romanischen Ornamenten eingefasst. An einer vollständigen Restaurirung darf um so weniger gezweifelt werden, als bei einer neuen Legung des Mosaikbodens nothwendig auch zur Wiederherstellung der Decken übergegangen werden muss.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 14. — Köln, 15. Juli 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die symbolische Zoologie
in der christlichen Wissenschaft
und insbesondere
in der christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

(Fortsetzung.)

II. Die Schlange oder der Drache.

Sowohl der geflügelte Erddrache als auch der ausschliessliche Wasserdrache waren den Alten bekannt; doch kommt der erstere, obgleich eben so fabelhaft oder sogar noch fabelhafter als der letztere, in den Traditionen der alten Welt und in den legendarischen Erzählungen noch häufiger vor als dieser. Dieses Thier spielt eine grosse Rolle auf den Denkmälern der Heiden; man findet es in ihrer Zoologie, in ihrer Mythologie und ihrer Numismatik; es hat ihre Dichter, ihre Naturkundigen und ihre gewichtigsten Schriftsteller beschäftigt.

Es liegt uns fern, die verschiedenen Beziehungen, welche zwischen dem im heidnischen Alterthum bekannten und in der heiligen Schrift bezeichneten Drachen bestehen, näher zu untersuchen, und wir wollen nur diejenigen betrachten, welche für die Symbolik der heiligen Schrift und der christlichen Kunst ein directes Interesse haben.

Das äussere Bild des Drachen differirt bei den griechischen und den lateinischen Schriftstellern nur wenig, und eben so wenig auch in den Erzählungen der Apokalypse und in den allgemein angenommenen und verbreiteten Ideen des Mittelalters. In dieser letzten Periode, zur Zeit als Brunetto Latini seinen „Tesoro" geschrieben, ist der Drache „die grösste der Schlangen, wie der Basilisk die giftigste derselben ist. Er lebt insbesondere in Indien und Aethiopien, wo der Sommer immerwährend ist. Wenn er aus seiner Höhle hervorkommt, durchfurcht er den Raum so gewaltig, dass die Luft davon leuchtet, wie brennendes Feuer; sein Mund ist klein und gleichsam nur eine feine Oeffnung, durch die er seine Zunge und seinen Athem schiessen lässt"[1]).

Philipp von Than stellt den Drachen als eine geflügelte, bekannte, mit Zähnen bewaffnete und mit Füssen versehene Schlange dar, deren Gestalt dieser Troubadour nicht näher beschreibt, welche aber die Kunst des Mittelalters gemeiniglich vom Löwen, Pferde oder selbst auch vom Raubvogel entlehnt.

Der Drache hat eine gewaltige Kraft zu schaden; aber, sagt Brunetto Latini, seine Kraft befindet sich nicht im oberen Theile seines Körpers, sondern in seinem Schwanze; und nicht die blutigen Wunden, die er beibringt, indem er beisst, muss man fürchten, sondern vielmehr die Windungen, Verschlingungen und Krümmungen seines Schwanzes, wodurch er Alles zerbricht und zerdrückt, was er umschlingt, und wodurch er nicht nur dem stärksten Menschen, sondern sogar auch dem riesenhaften Elephanten den Tod zu geben vermag[2]).

1) Vergl. Ferdinand Denis: „Le monde enchanté."

2) Drei Schriftsteller, von denen der eine dem VIII., der andere dem IX. und der dritte dem XII. Jahrhunderte angehört, sind unsere Hauptgewährsmänner für das, was wir hier über die Symbolik des Drachen sagen. Der erstere ist der berühmte Rhabanus Maurus; der zweite der Verfasser der Abhandlung: „Symbolismus alles dessen, woraus das Welt-All besteht"; der dritte ist der

Der Drache gehört zu denjenigen Thieren, welche man, weil die h. Schrift ihre Namen zu Symbolen oder Sinnbildern gemacht, die „biblischen“ nennt. Er war, nach den Traditionen, welche bereits im grauesten Alterthum und auch noch im XIII. und XIV. Jahrhundert allgemein im Schwunge waren, mit einer wunderbaren Kraft und mit gewaltigen Angriffsmitteln, so wie mit zahlreichen Organen versehen, welche ihm die Bahnen der Luft eröffneten, ohne ihn vom Erdboden zu verbannen — wie er auch ganz dazu geeignet war, die schreckbarste und grösste Macht nach Gott, nämlich die des Geistes der Finsterniss, darzustellen. Aus eben diesem Grunde, nämlich um diesen verborgenen und verkehrten Geist zu bezeichnen, ist der Name des Drachen auch siebenzehn Mal in den Psalmen, in der Prophezeiung des Isaias und in jener erhabenen Epopöe, welche man die Apokalypse nennt, gebraucht [1]). Da jeder sich leicht selbst davon überzeugen kann, so enthalten wir uns, die heiligen Texte selbst anzugeben.

Unter diesen geschriebenen Denkmälern ist dasjenige, welches den biblischen Drachen mit dem legendenhaften des Mittelalters auf augenfälligere Weise verbindet, das zwölfte Kapitel der Apokalypse, in welchem der Kampf des h. Erzengels Michael und seiner Engel mit dem höllischen Drachen und seinen rebellischen Legionen, die Niederlage dieser letzteren, ihre Vertreibung aus den himmlischen Gefilden, ihr endlicher Sieg auf Erden und in den unermesslichen Tiefen der Meere, erzählt ist [2]). Alle Kirchenväter, welche die heilige Schrift erklärt haben, stimmen darin überein, dass sie in dem Drachen der Bibel das symbolische Bild des Fürsten des Bösen und des Antichrist erblicken, da sie sich hinsichtlich der Macht und ihrer Werke so ähnlich sind.

Es gibt keine Zeit, in welcher der Teufel mehr unter dem Sinnbilde des Drachen geschaut wurde, als in der des Mittelalters. Man nennt ihn da ganz einfach, einzig und kurzweg den „Drachen“, oder „den Feind“ (antiquus hostis). Auch die öffentlichen Calamitäten, die ganze Provinzen verwüstet und ganze Völker in Trauer versetzt haben und welche die öffentliche Meinung dem verderblichen Einflusse des Drachen zuschrieb: die schrecklichen Pestilenzen, Ueberschwemmungen, Verheerungen der Ketzereien und der Liederlichkeit, die Fälle des langwierigen und fast immer gewaltthätigen Widerstandes des Heidenthums gegen das Licht des Evangeliums — alle diese Unglücksfälle nahmen schon von Anfang an unter der Feder der Chronikenschreiber in Europa und selbst auch in Asien die sinnbildliche Gestalt riesenhafter, geflügelter Schlangen und verheerender Drachen an. Verschiedene Schriftsteller haben eine Reihe derartiger mystischer und legendenhafter Erzählungen aufgezeichnet, von denen man sagen kann, dass die eine auf die andere gebaut sei, und die alle damit enden, dass man das Ende der erzählten Calamität irgend einem h. Einsiedler, berühmten Kirchenfürsten oder wunderthätigen Abte verdankte, der das Ungethüm durch sein Gebot bezwang, mit seiner Stola dahinschleppte oder mit seinem Bischofs- oder Abtsstabe tödtete [1]). — Wir wollen einige Beispiele anführen:

Im ersten Jahrhunderte überwältiget der h. Julian, Apostel und Bischof von Mans (Frankreich) durch die Kraft seiner Stola und seines Stabes einen Drachen, der sich in der Nähe eines Jupitertempels aufhielt und die Stadt Artins bei Montoire verwüstete. Er zwang das Ungethüm, ihm zu folgen und sich ins Meer zu stürzen.

Um dieselbe Zeit bindet die h. Martha mit ihrem Strumpfbande an den Ufern des Rheins den schrecklichen Drachen Tarasca, zieht ihn aus seinem Schlupfwinkel heraus und tödtet ihn vor den Augen Aller durch Besprengung mit Weihwasser und durch die Macht ihres Gebetes.

Der h. Martial befreit Bordeaux von einem furchtbaren Drachen, der weithin den Schrecken verbreitete.

Abt Hugo von St. Victor, der Verfasser der „Kloster-Institutionen“, eines Werkes, welches derselbe zum Unterricht seiner Mönche geschrieben hat. Diese beiden Werke sind das getreue Echo der Ansichten und Traditionen ihrer Zeit. Der erstere sagt vom Schwanze des Drachen: „Vim autem non in dentibus, sed in cauda habet et verbere potius quam ictu nocet. Innoxius est a venenis, sed ideo huic ad mortem faciendam non est venenum necessarium, quasi quem ligaverit, occidit“. (De mundo universo VIII, 3). Hugo a S. Vict. Instit. monast. II.: Draco est maximus omnium animantium super terram. Cum Graeci „Draconta“ vocant, Latini vero „Draconem“, qui saepe a speluncis abstractum fertur in aëre, concitatus que per eum lucet aër. Est autem crustatus, ore parvo et apertis fistulis, per quas spiritum trahit linguamque exferit. Vim autem non in dentibus, sed in cauda habet et verbere potius quam in morsu ictuve nocet. Innoxius est a venenis, sed ideo huic ad mortem faciendam non est venenum necessarium, quia si quem ligaverit, occidit“.

1) Psalm LXXXIII, 14; — XC, 13; — CIII, 26. —
Isai. LI, 9.
Apocal XII, 3, 4, 7, 9, 13, 16, 17; — XIII, 2, 4, 11; — XVI, 13; — XII, 2.

2) Apoc. XII, 7—12: „Et factum est magnum proelium in coelo. Michael et angeli ejus proeliabantur cum Dracone; et Draco pugnabat et angeli ejus; et non valuerunt; neque locus inventus est eorum amplius in coelo. Et projectus est Draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur Diabolus et Satanas, qui seducit universum orbem. Et projectus est in terram et angeli ejus cum illo missi sunt. Propterea laetamini, coeli et qui habitatis in eis. Vae terrae et mari, quia diabolus descendit ad vos“.

1) Ein ganz vorzügliches Werk dieser Art ist: Salverte, „De Dragons et des serpents monstrueux qui figurent dans un grand nombre de recits fabuleux ou historiques. Paris 1826.

durch dessen einfache Berührung mit seinem wunderthätigen Bischofsstabe.

Im III. Jahrhundert sieht man zu Antiochien in Pisidien die h. Jungfrau Margaretha ebenfalls einen Drachen besiegen. Das Ungethüm erschien der Heiligen im Kerker; diese tödtete es aber durch ihr Gebet, und nahm den kostbaren Karfunkel, der sich an dessen Stirne befand, zu sich.

Im IV. Jahrhunderte befreite, wie Hieronymus berichtet, der h. Einsiedler Hilarion die Gegend von Epidaurus von einem Drachen, der sie verheerte.

Wir könnten noch unzählige derartige Geschichten anführen; dies würde uns aber zu weit führen, und wir bemerken daher bloss, dass die frommen Chronisten, von denen sie aufbewahrt worden, durch dieselben, insbesondere sinnbildlich die Siege andeuten wollten, welche das Christenthum im Kampfe mit dem Götzendienste, der Ketzerei, der Sittenlosigkeit und dem Unglauben errungen hat[1]).

Nach verschiedenen Traditionen und Legenden war das furchtbarste Mittel, zu schaden, womit der Drache begabt war, ein todbringender Hauch oder Odem, der mit feinen Giften geschwängert war und seiner Zunge die Eigenthümlichkeit mittheilte, schon durch ihre Berührung allein zu tödten[2]).

Nach der im XIII. Jahrhunderte verbreiteten Meinung machten zwei fürchterliche Thiere die Quelle des Lebens versiegen, nämlich der Drache durch seinen Odem und der Basilisk durch seinen Blick. Die Drachen, sagt ein Schriftsteller jener Zeit[3]), beissen Niemanden, vergiften aber mit dem Lecken ihrer Zunge. Und weiter sagt er (in einer Stelle, wo er von dem Weibchen des Elephanten spricht, welches sich mitten in die Gewässer begibt, um dem Drachen seine Leibesfrucht zu entziehen, die dieser zu vernichten pflegte): „Der Drache ist von so brennender und feuriger Natur, dass es selbst vergeblich ist, dass er ins Wasser geht." Wenn er den Jungen des Elephantenweibchens oder den Hirschkälbern beikommen kann, dann beleckt und vergiftet er sie. Von diesem heissen Durste verbrannt, mit seinem Odem Feuerflammen aushauchend, schnappt der Drache, wie er uns geschildert wird, gierig nach den kalten Hauchen der Winde und verbirgt sich in dunkelen Höhlen und Klüften, wo sich dann ein ewiger Schatten verbreitet, und in sumpfigen Thälern, wo stets kalte Luft herrscht.

1) Vergl. Durandus, Rationale divinor. officior. Fol. 1479. fol 226.
2) Vergl. Ferd. Denis: „Le Monde enchanté".
3) Richard de Turneval.

Zu bemerken ist auch noch, dass die Legende den Drachen stets an die Ufer der Flüsse, auf dem Boden von Brunnen oder Cisternen und in die Umgegend von Quellen versetzt, deren Wasser er vergiftet. So sieht man z. B. den Drachen Tarasca sich an den Ufer der Rhone niederlassen. Die vom h. Sylvester und vom h. Gregor überwundenen Drachen liebten die Ufern der Tiber, derjenige, den der h. Victor tödtete, hauste am Ufer des Meeres von Marseille, diejenigen, welche vom h. Marcellus zu Paris und vom h. Romanus zu Rouen bezwungen worden, lebten an den Gestaden der Seine, zu Tonerre und Larre, in der Nähe zweier Springbrunnen; der des h. Pol hielt sich an den Ufern der Paz-Inseln auf, diejenigen, welche von Phäcan zu Anl und vom h. Cyr zu Genua getödtet worden, lebten in Brunnen. Dieser Aufenthalt an derartigen finstern Orten hat seinen Grund in der Aehnlichkeit des Drachen mit dem Fürsten der Finsterniss.

Der Drache des Mittelalters unterscheidet sich, wenigstens in manchen Puncten, von dem der heidnischen Mythologie. Der letztere war in der Regel nur eine grosse, geflügelte Schlange. Der erstere ist stets ein zwitterhaftes Ungeheuer von grosser Mannigfaltigkeit. Wie der Drache in den Katakomben ist der des XIII. Jahrhunderts auch mit vielen Brüsten versehen und nach seinem Kopf- und Vorderkörper ein Rothwild, nach seinen Pfoten und Klauen ein Löwe, nach seinen Flügeln und Krallen ein Nacht- oder Raubvogel und nach seinem Schwanze eine ungethüme Schlange, immer kolossal und sich windend oder Ringe oder Krümmungen bildend.

Vom ästhetischen wie vom mystischen Standpuncte aus betrachtet, sind die schönsten und vollständigsten Typen des Drachen diejenigen, welche im XIII. Jahrhunderte auf Pergament gemalt oder an den Pforten der Kirchen in Sculptur dargestellt wurden.

Sehr merkwürdig ist, dass das Ungeheuer, wie die Kunst es uns zeigt, auch bereits im Buche Job, und zwar in der Gestalt des alten Leviathan, des Feindes Gottes und der Menschen, vorkommt. Wenn verschiedene Kirchenväter und die christlichen Lehrer des Mittelalters dieses Thier anführen und beschreiben, dann sieht man unter ihrer Feder das Bild des zwitterhaften Drachen entstehen, wie das Mittelalter es auf seine Denkmäler gesetzt hat. Wir wollen hier als Beispiel die Schilderung anführen, welche Bruno, Bischof von Segeny, einer der gelehrtesten mystischen Schriftsteller des XIII. Jahrhunderts, vom Leviathan gibt. „Der Teufel", sagt er, „hat hier (nämlich im Buche Job) drei verschiedene Namen: er heisst da Rothwild, wegen seiner Grausamkeit, weil er sich, gleich wie ein

Löwe um das menschliche Geschlecht herumtreibt, um irgend eine Beute zu erhaschen; er heisst Drache, weil er voll Tücke ist und auch Gifte beibringt, und stets nur auf trügerischen Wegen schleicht; er heisst endlich auch Vogel, weil er sich, obgleich er die die Engel auszeichnenden Flügel verloren, auf seinen Fittichen aus Hochmuth über die Himmel hinaus erheben will[1]). — In solcher Weise sehen wir den Drachen auf den Pfeilern des nördlichen Portals der Notre-Dame zu Paris unter den Füssen der h. Jungfrau, an denen, welche auf der äusseren Seite den Schluss des Chors derselben Kathedrale schmücken, so wie an dem Portale der Kirche von Long-Pont (Oise), und an einem Pilaster der Kirche der Benedictiner zu Souilhac, dann in den Bestiarien, den Bilder-Bibeln und in anderen illuminirten Handschriften des Mittelalters dargestellt. Diese Drachen haben, wie die Texte dies erheischen, den Kopf und Vorderkörper wilder Thiere, Flügel von Raub- oder Nachtvögeln, starke Löwenpfoten oder Adlerkrallen und einen gewaltigen, verschlungenen, knotigen oder auch wohl unter ihrem Körper gebogenen Schlangenschwanz.

Da der Drache ein zwitterhaftes Geschöpf ist, so hatte jedes seiner Merkmale oder Gliedmassen nach den Vorstellungen des Mittelalters eine eigene Bedeutung. Das Ganze dieser verschiedenen Bedeutungen, welches alle Fähigkeiten, zu schaden, und alle Schlechtigkeiten in sich vereinigte, passte vollkommen auf den Teufel, und eben desswegen wurde der imaginäre Drache des Mittelalters auch unter die Sinnbilder dieses mysteriösen Wesens gestellt. Wir werden weiter unten der geschlechtslosen Zoologie einige eigene Zeilen widmen und uns für jetzt nur darauf beschränken, eine Erklärung der Glieder des mystischen Drachen nach dem h. Gregor d. Gr., dem h. Isidor, Hugo von St. Victor und den berühmtesten anderen christlichen Lehrern zu geben.

1) Kopf und Vorderleib des Drachen, sein Kamm, seine Hörner, sein Athem, seine Tatzen und Krallen, seine Flügel, Farbe.

Der Kopf und der Vorderleib des Drachen, welche dem Brüste tragenden Geschlecht und insbesondere dem wilden Thiere entlehnt sind, sind eine Anspielung auf die Gefrässigkeit der Hölle und die unaufhörliche Grausamkeit der Qualen, welche die Seele daselbst auszustehen hat, und auf den Durst des Teufels, der immer nach Opfern gierig ist. Die Wildheit, Unersättlichkeit, der gewaltthätige Angriff, die fleischlichen Neigungen und Begierlichkeiten, die Gewohnheit der Zwietracht, Alles was verworfen und thierisch ist, sind die Bedeutungen, welche in der christlichen Mystik den wilden Thieren beigelegt werden.

Nach Hugo von St. Victor ist das glänzende Strahlen, welches den Flug des Drachen begleitet, das Bild des thörichten Stolzes, der den Fall des bösen Engels endete; es bedeutet ferner, dass der Teufel sich auch wohl in einen Engel des Lichtes verwandeln kann, um das menschliche Geschlecht zu verführen und ihm als Lockspeise die Reize des irdischen Ruhmes und der irdischen Freuden bietet.

Wie alle Auswüchse und Anhängsel auf dem Kopfe der sinnbildlichen Thiere, ist der Kamm des Drachen die Auszeichnung und gleichsam das Diadem der Macht des Teufels; auch stellt es seinen Hochmuth und unsinnigen Eigendünkel dar[1]).

Das Gift des Drachen, welches, anstatt dass es in dessen Zähnen verborgen ist, unsichtbar durch seine Zunge beigebracht wird, stellt die Lügenhaftigkeit und die feinen Kunstgriffe dar, deren sich der Geist der Finsterniss bedient, um die Seelen zu täuschen und zu verderben[2]).

Die Hörner, welche dem mystischen Drachen häufig beigelegt werden, wie man dies in den römischen Katakomben sehen kann, bedeuten den unbezähmbaren und mächtigen Hochmuth, so wie auch die grosse Macht, die Verwegenheit, Anmaassung und Empörungslust des Fürsten alles Bösen[3]).

Der Athem des Drachen. — Der entzündete oder stinkende, aber stets todbringende Athem, welcher dem Drachen beigelegt wird, ist nicht minder eine biblische Tradition als alles Uebrige. Der höllische Drache ist

---

1) Tribus nominibus in hoc loco (Lib. Job) vocatur diabolus: vocatur bellua, i. e. bestia, propter crudelitatem, quia tanquam leo rapiens circuit, quaerens, quem devoret. Vocatur et Draco, quia callidus et venenosus est et nunqnam recto itinere incedit; vocatur et avis propter superbiam, quia quamvis angelicae dignitatis alas amiserit, ad hoc tamen se erigere conatur et quantum in ipso est, superba intentione super coelos elevatur. (S. Bruno Astens. Sentent. Lib. V. 2.).

1) „Cristatus esse dicitur, quia ipse est rex superbiae" Hugo a S. Victor.

2) „Venenum non in dentibus sed in lingua habet, quia suis viribus perditis mendacio decipit, quos ad se trahit". Hugo a S. Victor.

3) „Cornua ... fortitudo .... cornu superbia .. solent eminentiam designare fidei et virtutum sicut et contra, nonnunqnam bella vitiorum, quae nos expugnare moliuntur, cornuum nomine solent indicari. Quod utrumqne breviter complexus per prophetam Dominus dicebat: „Et omnia cornua peccatorum confringam, et exaltabuntur cornua draconis. (Rhab. in exod.) Christus autem miles fuit, miles strenuus, miles fortis...bujus fortitudo militis pugnatoris et victoris in scriptura declaratur, ubi (Habac. III.) dicitur: „cornua in manibus ejus". (Hug. a S. Vict. Sermo 48 in Natal. Domini)...Per cornua potestas impiorum denotatur. (Is. Hispal.)...Porro per decem cornua bestiae denotatur, tum daemonum multitudo, tum etiam singulorum vis et potentia (Corn. a Lapide Apocalyps. XIII).

in der That dasselbe, was der Leviathan der Meere, welchem das Buch Job diesen entzündeten Athem beilegt, und im Reiche der christlichen Allegorie bildet er nur ein und dasselbe mit dem „serpens regulus“, d. h. dem Basilisk, dem schrecklichsten unter allen Reptilien, dessen Blick allein schon unfehlbar den Tod brachte[1]). — Der Leviathan, sagt der h. Gregor von Nazianz[2]), indem er von dem Drachen der Meere spricht, wird nicht nur die „Schlange“ schlechtweg, sondern auch „serpens regulus“ genannt, weil er nicht nur über die Teufel, sondern auch über die verkehrten Menschen gebietet. Von ihm sagt Isaias: „Aus dem Geschlecht der Natter wird ein Basilisk hervorgehen.“ Betrachten wir also, sagt dieser Prophet, aufmerksam, wie dieses Ungeheuer das Leben raubt, damit wir daraus eine vollkommene Kenntniss der Bosheit dieses Wesens bekommen. Der „Regulus“ gibt dem Menschen den Tod nicht durch Gift seines Bisses, sondern durch seinen brennenden Athem; häufig theilt er auch der Luft diese todbringende Eigenschaft mit, und der Hauch seiner Nasenlöcher genügt schon, um selbst diejenigen Geschöpfe des Lebens zu berauben, welche weit von ihm entfernt sind[3]).

Nach demselben h. Gregor von Nazianz und nach allen anderen Auslegern der h. Schrift bedeutet der feurige Athem des Drachen die unaufhörlichen Anreizungen, womit der Versucher die Seelen der Ruchlosen verfolgt und unaufhörlich angreift und welche mit unverbrennbaren Kohlen verglichen werden[4]).

Die Tatzen und Krallen des Drachen bedeuten wegen ihrer Kraft und wegen ihrer Gewalt beim Angriffe die anmaassende Herrschaft des bösen Geistes, das Viehische der Angriffe seiner Eingebungen und die Macht der Hölle, welche ihre Opfer unverhofft erfasst und nie wieder los lässt[5]).

Der mystische Drache hat gewöhnlich nur zwei Tatzen. Da sie ihm als Stütze für seinen Vorderleib gegeben sind, lassen sie den Bauch und Schwanz des Ungeheuers in voller Berührung mit der Erde, nach dem im 3. Kapitel der Genesis gegen ihn ergangenen Urtheilsspruche: „Auf deinem Bauche sollst du gehen und Erde essen dein Leben lang.“ Den Erdboden berühren oder, was noch mehr ausdrückt „den Schlamm der Erde essen“ heisst in der mystischen Sprache, sich krampfhaft an die Genüsse dieser Welt, an ihre Schätze, an ihren eitlen Ruhm, an ihre unreinen Freuden hängen, oder sich unmässig an denselben sättigen, oder sie gewisser Maassen zu seiner alleinigen Nahrung machen. Das ist der Sinn, der von allen christlichen Lehrern den Reptilien, und vornehmlich den Brüste tragenden, welche insbesondere „bruta animalia“ genannt werden, beigelegt wird, die des Anblickes des Himmels beraubt und mit wenig Verstand begabt sind und für welche nur das Fressen und die Befriedigung der materiellen Bedürfnisse einigen Reiz hat und die buchstäblich den oben angeführten Ausdruck der heiligen Bücher zur Anwendung bringen, der von den fleischlichen und nur dem Irdischen nachgehenden Menschen gebraucht wird. Die christliche Mystik hat sich wohl gehütet, den charakteristischen Zug in Vergessenheit kommen zu lassen: „auf deinem Bauche sollst du gehen“, dessen Bedeutung die heiligen Schriftsteller uns ebenfalls angegeben haben. Nach der Erklärung des h. Isidor, welche übrigens mit der aller anderen Erklärungen übereinstimmt, bezeichnet die Brust der Schlange, welche mit dem ganzen Gewicht ihres Körpers den Boden drückt, den Hochmuth, und sein Bauch die Begierlichkeiten des Fleisches[1]).

Die dem Drachen in den christlichen Kunstwerken beigelegte Flügel sind nicht überall dieselben; sie bezeichnen ihrer Natur nach die Eigenschaften, welche dem höllischen Drachen in der Scene der Parabel oder der Lage beigelegt werden, in welcher er dargestellt wird. Die grossen, aber schwachen Flügel, wie die der Plattfüssler, mehrerer Vögel des Hühnerhofes, des Strausses u. s. w. sind schwer und können daher meistens keinen weiten Flug gestatten. Sie berühren in ihrem Fluge oft die Sümpfe und faulen Gewässer, so wie die Gestade der schmutzigen Bäche. Sie bezeichnen bei dem Teufel:

1) die Heuchelei, welche ihm eigen ist, und ihn dazu bestimmt, dass er sich den Engeln des Lichtes gleich zu stellen sucht;

2) seine Unmacht, sich durch die Heiligkeit, die Reinheit und das Gebet, zum Himmel zu erheben;

3) seine beständige Berührung mit dem Schlamm der Sünde.

Die Flügel des lichtscheuen Vogels stehen in natürlicher Uebereinstimmung mit der verborgenen Macht des Teufels, der in der heiligen Schrift der „Geist der Finsterniss“ und der „Fürst und die Macht der Finsterniss“ heisst. So sind z. B. die Flügel der Fledermaus, welche beständig den Boden berührt und sich in

1) Halitus ejus prunas ardere facit et flammas de ore ejus (Leviathan) egreditur. (Job XLI. 2.)“.

2) Moral. XLIII. Art. 100.

3) „Basiliscus latine „regulus“, eo quod sit rex serpentium, cum videntes olfactu suo necat.“ (Hypol. a. S. Vict.).

4) S. Greg. Naz. Moral. XLIII. Art. 103.

5) S. Bonaventura „de gloria Paradisi“.

1) S. Isid. Hisp. in Genes.

demselben ein unterirdisches Nest gräbt, das Sinnbild der niedrigen, verworfenen und schmählichen Neigungen, in denen sich dieses niedrige Geschöpf gefällt und an die es erinnert.

Die starken Flügel des Adlers, des Geiers und der anderen Raubvögel, welche einen mächtigen und hohen Flug haben, bezeichnen, von ihrer schlechten Seite genommen, den Stolz und den Eigendünkel, der durch das lateinische Wort „elatio“ bezeichnet worden ist und die ihr hieratisches Sinnbild in einem ehrsüchtigen Aufschwung haben.

Auf den Miniaturbildern und den anderen gemalten Denkmälern des Mittelalters und nach dem apokalyptischen Texte ist der mystische Drache roth, oder von einer Schattirung, die sich mehr oder weniger der rothen Farbe nähert. Die Sanctionirung dieses Gebrauchs in der Kunst ist sehr leicht zu erweisen. Der Grund hiervon ist nämlich der, weil die rothe Farbe, von ihrer schlimmen Seite betrachtet, in der Mystik die Wildheit, den Blutdurst, den materiellen und insbesondere den geistigen Mord bedeutet, der dem bösen Feinde zugeschrieben wird, wie sie, in ihrer guten Bedeutung das Martyrthum bezeichnet. Die kirchlichen Schriftsteller, erblicken in der rothen Farbe, welche dem höllischen Drachen beigelegt wird, eine Anspielung auf seine Grausamkeit und auf die blutigen Verfolgungen, die er gegen die Gerechten erregt, so wie auf den Tod, den er den Seelen bringt[1]).

Der Schwanz, welcher dem Drachen gewöhnlich beigelegt wird, nämlich der einer riesenhaften Schlange, ist seine furchtbarste Waffe. In ihm concentrirt sich insbesondere die ganze Angriffs- und Vertheidigungskraft dieses Thieres. Die Kraft und Dicke dieses Schwanzes, wie solche in der Apokalypse[2]) beschrieben ist, ist bewunderungswürdig. Wie in der Apokalypse, hat der Schwanz des Drachen auch auf den christlichen Denkmälern des Mittelalters einen ungeheuren Umfang; er ist stets gewunden und bildet häufig Krümmungen und Knoten.

In der christlichen Symbolik stellt der Schwanz des Drachens, als der hintere Theil desselben, stets das Ende und den Schluss der Werke des Menschen dar. Dieser Schluss ist von zweierlei Art; er ist einerseits das Ziel und Ende, nach welchem sein ganzer Wille und alle seine Handlungen streben; andererseits sind es die Folgen seiner Werke am Ende seines Daseins.

Nach diesem Grundsatze variirt die Bedeutung des einem symbolischen Thiere beigelegten Schwanzes je nach seiner Form, Gattung, Länge u. s. w. — Da wo es sich um ein im guten Sinne genommenes Thier handelt, ist der ganze und lange Schwanz ein Merkmal der Beharrlichkeit. Wird dagegen das Thier in seiner schlimmen Seite genommen, wie z. B. bei den Personificirungen von Lastern und bei den bösen Geistern, so bedeutet der lange Schwanz den Hang des bösen Willens, die Art der eigenen Verkehrtheit und die Neigungen des Thieres, von welchem er entnommen ist. Nach diesem Princip bedeutet der Schwanz des Löwen den Ungestüm, der des Affen (ein sehr kurzer Schwanz) die Bosheit, der der Katze die Weichlichkeit und Liebe zur Unabhängigkeit. Der Schwanz des Delphins stellt im Alterthum, wie auch häufig in den Werken der christlichen Kunst die Leidenschaft der Wollust dar. Der sehr lange, kolossale und oft mit Stacheln besetzte Schwanz, welcher häufig den Teufeln beigelegt wird, bedeutet ihre verkehrte Natur, so wie auch ihr unablässiges Streben, zu schaden, so wie ihre Macht, zu quälen. Der ihnen beigelegte Wolfsschwanz ist eine Anspielung auf den Fürsten des Bösen, welcher sich unaufhörlich um die Heerde des himmlischen Hirten herumtreibt, um über sie herzufallen und sie zu verschlingen. Der Fuchsschwanz des Teufels bezeichnet den Betrug, die Tücke, die Täuschung und die Bosheit, oft auch die Niederträchtigkeit der Schmeichler. Die an die Seite des Körpers gedrückten Schwänze bedeuten den hinterlistigen Angriff, die Gewaltthätigkeit und Freiwilligkeit eines verrätherischen und unvorhergesehenen Angriffes.

Während der die Erde berührende Schwanz des Drachen die ungeordnete Liebe zu den irdischen Gütern und Dingen und all dem, was die h. Schrift „terrena“ (ein Ausdruck der stets im schlimmsten Sinne genommen wird) nennt, so wie auch das Verderben bedeutet, das diese Liebe zur Folge hat, so bedeutet dagegen z. B. der Schwanz des Esels oder Pferdes, der auf den Denkmälern der Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts dem Drachen häufig beigelegt wird, die sinnlichen Leidenschaften und den Abgrund, in welchen dieselben stürzen. Wir werden später die Figur des Drachen mit einem Schlangenkopf und Eselsschwanze anführen, welche sich in Sculptur unter der Figur der einen der klugen Jungfrauen über dem westlichen Portale der Basilika von St. Denis (Paris) befindet. Zwei von den fünf Drachen, welche sich an der äusseren Wand des Chorschlusses

1) Rhab. Maurus: „Ecce draco magnus et rufus, quod Antichristus erit superbus et crudelis.“ S. Bruno Astens: „Draco rufus diabolus est, qui propter sanguinem martyrum, quem fundere non cessat, rufus apparet.“

2) XII, 4: „Sein Schwanz zog den dritten Theil der Sterne des Himmels nach sich und warf sie auf die Erde.“

der Notre-Dame-Kirche zu Paris in Sculptur befinden, haben ebenfalls Pferdeschwänze, welche von dem Drachenschwanze die bedeutungsvollen Windungen oder Krümmungen geborgt haben. — Aus einem ähnlichen Grunde, geschöpft aus der Beobachtung des natürlichen Charakters der Thiere, bedeutet ihr Schwanz, wenn er zwischen ihren Pfoten versenkt und an ihren Bauch gedrückt ist (wie man dies z. B. sieht, wenn sie fliehen oder plötzlich erschreckt werden) die Arglist oder den Betrug und die Feigheit.

Weil der Schwanz die Beharrlichkeit, sowohl im Guten als auch im Bösen bedeutet, so bedeutet sein gänzliches Nichtvorhandensein, so wie seine Kürze und sein Verstümmeltsein bei den mystischen Thieren, und zwar sowohl bei den wirklichen als auch bei denjenigen, welche aus Gliedern verschiedener Thiere zusammengesetzt sind, den gänzlichen Mangel an Beharrlichkeit, so wie auch das freiwillige, mehr oder minder tiefe Vergessen der letzten Zwecke des Menschen.

Der auf der Erde kriechende Schwanz des Drachen bedeutet die Begierlichkeit und alle bösen Neigungen, welche sich in das Materielle und alles das versenken, was die christliche Mystik unter „Schmutz“ versteht.

Der verschlungene und knotige Schwanz bezeichnet, nach den Schriftstellern des Mittelalters, die heimtückische Spitzbüberei, die Tyrannei und die Herrschaft der sinnlichen Leidenschaften. In Kunstwerken ist der Schwanz des Drachen nicht immer um sich selbst gewunden, sondern sehr häufig um Pfeiler und Figuren von Blumen, Pflanzen oder Personen, neben oder auf welchen er in Sculptur erscheint. Die Kraft und der Umfang des Drachenschwanzes, vereinigt mit seinen Windungen oder Krümmungen, bezeichnet die Heftigkeit der fleischlichen Begierden.

Wenn der Drache in den Kunstwerken des Mittelalters durch seine allgemeine Configuration oder durch irgend eines seiner Glieder sich von seinem traditionellen Typus entfernt, so liegt der Grund hiervon darin, dass der Künstler auf diesen Denkmälern, in diesem Sinnbild des Versuchers specielle Charaktere herrschen lassen wollte, welche man leicht erkennen kann, da sie eine Verwandtschaft des Symbolismus mit dem Acte haben, in welchem der höllische Drache dargestellt ist. So sieht man z. B., wie wir früher schon angeführt haben, auf dem westlichen Portale der Basilika von St. Denis (Paris), in der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, vermöge einer buchstäblichen Anspielung auf das Wort der Genesis: „Und sie wird dir den Kopf zertreten“ (welches in Bezug auf die h. Jungfrau Maria ausgesprochen worden), den Geist des Bösen unter den Füssen der klugen Jungfrau zertreten und sich umkehren, um sie in die Ferse zu beissen. Aber hier ist der Teufel nicht mehr unter der Gestalt des Drachen, eines gewaltigen und angreifenden Ungeheuers, sondern unter der eines Thieres dargestellt, welches nur vermöge seines Kopfes eine Schlange, aber vermöge seines übrigen Körpers ein wildes Thier, und vermöge seines glatten und steifen Schwanzes, des vollkommen hieratischen Sinnbildes der Herrschaft der Sinne über den Geist ein Esel ist. Dieselbe Intention hat der ersten der thörichten Jungfrauen auf dem anderen Portale derselben Kirche einen Hippocentaurus mit einem Pferderücken und einem Pferdeschwanze und mit Gliedern eines Säugethieres — eines anderen nicht minder bekannten Sinnbildes der zügellosen Ueberhandnahme der sinnlichen Leidenschaften — zur Fussstütze gegeben. Dieser Hippocentaurus reitet im Galoppe dahin, stösst ein höllisches Gebrülle aus, schüttelt sein Opfer, dessen beide Füsse in einer seiner Hände ruhen, in der Luft, und schleudert es endlich in den höllischen Pfuhl.

Die mystische Kunst des Mittelalters verfuhr sehr häufig in solcher Weise und gab einer jeden Figur des Teufels die speciellen Merkmale, welche auf die Lage, in welcher er dargestellt war, am besten passten. Da die fünf klugen Jungfrauen nach der Meinung aller Kirchenväter das Sinnbild der fünf sich dem Gesetze des Evangeliums fügenden Sinne waren, was konnte schicklicher sein, als dass man ihre Gruppe in der Person ihres Oberhauptes, des Siegers über ihre begierlichen und empörten Sinne darstellte. Es war also eine glückliche Idee, dass man die h. Jungfrau in diesem triumphirenden Zustande an die Spitze der klugen Jungfrauen gestellt hat. Ohne Zweifel aus demselben Grunde hat der Behamoth oder höllische Drache auf einem Miniaturbilde in einer Handschrift auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris, welches den Heiland darstellt, wie er das Ungethüm niederschmettert, anstatt der traditionellen und geheiligten Form des mystischen Drachen, von welchem er nur den Kopf eines wilden Thieres und den verschlungenen Schwanz der Schlange hat, die Figur eines riesenhaften Vogels mit Adler- oder Geierkrallen, einem Storchen- oder Schlangenhalse und mit den Füssen eines Plattfüsslers. Hier stellt nämlich der Drache nicht mehr die Versuchung oder den Versucher und eben so wenig die Herrschaft der Materie über das geistige Element, wie da, wo er von der h. Jungfrau mit Füssen getreten wird, sondern den unerhörten Stolz, welcher sich gegen den Himmel empört, dar.

Der Drache, welchen man auf den Denkmälern des XIII. und XIV. Jahrhunderts in der Sculptur so oft

unter den Statuen der h. Jungfrau sieht, um an die alte Schlange zu erinnern, deren Kopf sie zertreten hat, ist auf denselben häufig von einer Sirenenfigur begleitet, welche bald den Leib eines wilden Thieres, noch häufiger aber den einer Schlange, dem Sinnbilde der strafbaren und einschmeichelnden Eingebung, hat. Zu St. Denis (Paris) schmückt eine Statue der eine Sirene mit Füssen tretenden h. Jungfrau den symbolischen Pfeiler. Auch sieht man daselbst die Statuette einer Sirene, halb Weib und halb Fisch und in ihrer linken Hand einen Drachen haltend, welcher sich heftig umwendet, um sie in den Arm zu beissen.

An der Façade der alten Abtei-Kirche zu Louppond (Dep. Seine et Oise in Frankreich), eines zarten und anmuthigen Bauwerkes des XIII. Jahrhunderts befinden sich unter den Füssen der stehenden und das Jesuskind auf ihren Armen haltenden h. Jungfrau von strenger Schönheit zwei symbolische Thiere, welche sich an Gestalt ganz ähnlich sind. Das rechts ist ein Drache mit einem merkwürdig gewundenen und ganz eigenthümlichen Schwanze. Er wendet seinen Kopf lebhaft nach hinten, wie um zu beissen. Das Thier links ist ein geflügeltes Ungeheuer mit dem Vorderkörper eines Löwen und einem Drachenschwanze und dem Kopfe eines Weibes, welches nur schön gewesen sein kann und in der Sculptur schön ausgeführt worden ist. Das Gesicht ist durch die Zeit oder durch die Rohheit der Menschen zerstört worden; aber das Ovale desselben ist rein und das Haar schön wallend, in der Mitte der Stirn abgetheilt und ein wenig unterhalb der Ohren in schönen Locken herabfallend. Diese Sirenenfigur bezeichnet augenscheinlich die verführerischen Lockungen der Versuchung; der daneben stehende Drache ist die Versuchung selbst. Es gibt nichts Schöneres und Edleres als diese Gruppe, so wie auch die ganze Ornamentation dieser Façade; sie erinnert an den strengen Stil und an die ganze Pracht der Statuen der Kathedrale zu Chartres — und ist wahrscheinlich auch ein Werk derselben Hand.

Wenn der Teufel insbesondere als der Anstifter und gewisser Maassen als die Vereinigung der sieben Todsünden betrachtet wird, dann ist sein Sinnbild das geschlechtslose Thier mit den sieben Köpfen, welches man in der Apokalypse bald auf einen Drachen-, bald auf einen Leopardenkörper gepfropft sieht, indem es selbst Bärenfüsse und einen Löwenrachen hat. Dieses symbolische Ungeheuer ist eines der reichsten der sinnbildlichen und traditionellen Zoologie des Mittelalters.

Eine Randglosse und ein einer Handschrift der kaiserlichen Bibliothek zu Paris entlehntes Miniaturbild stellen das siebenköpfige Thier als Personification der sieben Todsünden dar. Diese sieben Todsünden werden durch einen Drachen mit sieben Köpfen dargestellt, welche dem einer Schlange ähnlich sind. Derselbe ist mit Raubvogelkrallen bewaffnet und endet in einen kräftigen Schwanz, der eine starke Krümmung bildet. Hinter diesem Ungethüm laufen die zwei Angreifer desselben in der Stellung des Angriffs herbei; diese beiden Angreifer sind ein Papst mit der Tiara auf dem Kopfe und das Schwert hoch empor haltend, und ein König, der den Stossdegen in der Hand abwärts hält und gegen den Feind richtet. Ein garstiger gehörnter Teufel flüstert diesen beiden Fürsten in geschäftiger Stellung ins Ohr und sucht, sie von diesem heiligen Kampfe abwendig zu machen.

Dem apokalyptischen Texte gemäss trägt das siebenköpfige Thier in den Werken der kirchlichen Kunst häufig sieben Kronen oder Diademe, oder sieben kreisförmige und mit Edelsteinen besetzte Heiligenscheine (Nimben). Dieses Attribut hat seinen guten Grund. Nach den Kirchenlehrern stellen diese Kronen oder Diademe die Siege vor, welche der Teufel durch jede seiner sieben Sünden erlangt hat, wenn es ihm gelungen ist, die Menschen durch seine Eingebungen zu denselben hinzureissen. Der h. Bonaventura, St. Bruno von Asti und die übrigen Organe der Traditionen des Mittelalters überhaupt sprechen dies einstimmig aus. Der Teufel, sagt der letztere, trägt desshalb sieben Diademe auf seinen sieben Köpfen, weil er in der That durch jede der sieben Todsünden gekrönt wird. So oft er durch die Eingebung des Neides über den Menschen triumphirt, so oft wird er durch diese Sünde auch gekrönt.

Das siebenköpfige Thier hat, wenn es in den Werken der Kunst mit allen in der Apokalypse näher bezeichneten Merkmalen dargestellt wird, zehn Hörner auf seinen sieben Köpfen[1]). Der h. Bruno von Asti und die anderen Ausleger geben den Grund hiervon an. Es sind diess die unzähligen Ableger der sieben Todsünden, welche nach den Lieblingsanschauungen des Mittelalters durch die zusammengesetzte Zahl 10 ausgedrückt sind, weil diese Zahl alle einfachen Zahlen in sich enthält und gleichsam krönt, und weil sie, da sie sich dadurch vermehren kann, dass sie sich gleichsam um sich selbst biegt und die einfachen Zahlen sich nach einander gleichsam einverleibt, den höchsten Ausdruck der Zahl, die höchste Stufe der Quantität, das Ganze, darstellt[2]).

Ein Glasgemälde in der Kirche St. Nizier zu Troyes (Frankreich Dep. Aube) stellt durch den einem jeden

1) Apokal. XII, 1 und XII, 3: „Habentem capita septem et cornua decem“.

2) S. Bruno Astens: „Decem vero cornua alia omnia vitia sunt

dieser sieben Köpfe beigegebenen Charakter augenscheinlich die Personification einer jeden der sieben Tod- oder Hauptsünden dar. Auf diesem alten Glasgemälde erscheint das siebenköpfige Thier mit dem ganzen geschlechtslosen Aufputze, den ihm die Apokalypse beilegt, ja, es ist sogar noch ausdrucksvoller und der allegorische Gedanke ist dort noch ausschliesslicher und klarer enthüllt. Der Künstler hat, indem er die reichen Hülfsquellen, welche ihm die Mystik bot, benutzte, den wahren Sinn seines Sujets charakterisirt. Er hat, vom tropologischen Standpuncte aus, gewollt, dass man ihn verstände. Diese sieben Köpfe sind also dort nicht etwa in der Absicht wiederholt, die imaginären Theile eines mehr oder minder hässlichen Ungeheuers darzustellen, sondern vielmehr zu dem Zwecke, die sieben Todsünden, welche das Wesen, der Gedanke und die Köpfe des Königs der Hölle sind, darzustellen. Zum Schlusse wollen wir noch eines prächtigen Sculpturwerkes erwähnen, welches in einer Vereinigung sculptirter Scenen besteht, die dem Leben unseres Heilandes und der h. Jungfrau entnommen sind und zweien Capellen zur Ausschmückung dienen. Diese Scenen sind von Jean Bouglon, Prior von Solesmes, zwischen den Jahren 1518 bis 1556 concipirt und später von italienischen Bildhauern ausgeführt worden. Das Thema, in welchem man das siebenköpfige Thier sieht, ist eine Episode der Vision, welche im zwölften und siebenzehnten Capitel der Apokalypse erzählt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Die St. Willibrordus-Basilika zu Echternach.

(Schluss.)

Nachdem der Willibrordus-Bauverein in Echternach die Restaurationsarbeiten während sechs Jahre mit seiner gewohnten Energie glücklich so weit durchgeführt hatte, war der Zeitpunct gekommen, wo der Aufbau und theilweise die Vollendung der westlichen Thürme nebst Façade in Angriff genommen werden sollte.

Bis dahin hatte man keine besonderen architektonischen Schwierigkeiten zu überwinden; es hatte sich zunächst darum gehandelt, den Hauptbau zu retten, die eingestürzten Theile nach dem Muster der noch vorhandenen wieder aufzubauen, das schadhaft Gewordene auszubessern und den Bau vor allen nachtheiligen Einflüssen zu sichern. An die einfache Ausbesserung des Portals, aus der Zeit des Zopfes, war jedoch nicht zu denken; es musste nothwendiger Weise durch ein neues, in Uebereinstimmung mit dem gesammten Charakter der Kirche, ersetzt werden: eine Neuschöpfung war also zur Nothwendigkeit geworden.

Es that demgemäss vor allem Noth, kunstgerechte Pläne, nach welchen dieser wichtige Theil des Restaurationswerkes auszuführen sei, anfertigen zu lassen. Diese Projectirung war eine überaus schwierige Aufgabe, die eine tiefe Kenntniss der Bauformen des romanischen und gothischen Mittelalters, und ein ausgezeichnetes Talent in der Combination dieser Formen erheischte, da die Façade, so zu sagen, ein Ausdruck des ganzen inneren Baues sein soll. Die Schwierigkeiten waren um so grösser, da man hier die verschiedenen Stilformen, welche im Laufe der Zeiten dem Gebäude ihren Charakter aufgeprägt haben, zu berücksichtigen hatte.

Aus diesem Grunde wandte man sich an den deutschen Archäologen und Architekten Dr. Essenwein, Director des Germanischen Museums in Nürnberg, der, in Sachen von Restauration in der empfehlendsten Weise seine Meisterschaft an einem der bedeutendsten romanischen Denkmäler von Köln bewiesen hatte.

Da die Willibrordus-Kirche in ihren unteren Theilen die romanischen und in ihren höher gelegenen die frühgothischen Formen darbietet, so ging Essenwein von dem Grundgedanken aus, dass die Restauration der Thürme und Façade sich an die Periode des Uebergangsstiles zu halten habe. Was die Formen- und Grössenverhältnisse dieser Theile betrifft, so konnte das alte Gemälde aus dem XVI. Jahrhundert, welches den h. Willibrord und die Procession darstellt, und zugleich eine Ansicht der Kirche gibt, maassgebliche Andeutungen für die Anfertigung dieser Pläne abgeben.

Auf diesen Grundlagen hat nun Essenwein den Plan zur Façade angefertigt.

Im Vordergrunde erhebt sich der Vorbau, der einen Vorsprung von drei Meter hat. Unten ist er durchbrochen durch ein romanisches Portal; das Mauerwerk verengt sich nach Innen in schräger Richtung, und ist mit vorspringenden Säulen, Kapitälen und Rundbogen verziert. Ueber dem horizontalen Thürsturze ist das flache Bogenfeld (Tympanon) mit Bas-Reliefs geschmückt, die den Herrn in seiner Herrlichkeit, von den Symbolen der vier Evangelisten umgeben, darstellen.

Ueber diesem Portale befindet sich die sogenannte Loggia, ein nach Aussen offener Raum, der aber durch

quae ab his capitibus derivantur, quae quoniam multa sunt eum numerum ponere voluit (legislator), in quo omnes numeri continentur; non enim progreditur numerus ultra decem, sed ipse intra se revolutus, omnes alios numeros complet".

eine Thür auch mit der Emporbühne in Verbindung gebracht werden kann. Nach der Ansicht des Verfassers könnte sie dienen, um von dort aus dem Volke zu predigen, Reliquien zu zeigen oder Segen zu spenden. Mag sie auch nur in seltenen Fällen diesem Zwecke entsprechen, so unterbricht sie dennoch in harmonischer Weise die Einförmigkeit der Giebelfronte des Vorbaues. Sie ist nach Aussen durch zwei Doppelfenster gebildet, die, ein jedes, von einem gemeinschaftlichen Blendbogen eingefasst sind. In der Rückwand derselben, der eigentlichen westlichen Abschlussmauer, wird an die Stelle des jetzigen grossen Fensters aus der Zeit des Zopfes ein grosses Radfenster eingesetzt, welches an grösseren Kirchen des gothischen Mittelalters durchgehends als Hauptschmuck über dem Portale seine Anwendung fand. Dieses Radfenster führt nicht allein der Kirche und besonders der Emporbühne Licht zu, sondern wird für das ganze Innere der Kirche von ausgezeichneter Wirkung sein, namentlich wenn es mit Glasmalerei geschmückt wird.

Unmittelbar über dem Portale sind drei Nischen zur Aufnahme der Statuen des h. Willibrord und der Nebenpatrone der Kirche bestimmt.

Ueber der Loggia dehnt sich in horizontaler Richtung eine kleine Säulengalerie aus, wie sie an den romanischen Bauten der Rheinlande stets vorkommt. In seinem ersten früheren Projecte hatte der Verfasser die Vorhalle mit dieser Säulengalerie abgeschlossen und mit einem Pultdache, das sich an die Giebelmauer der Façade anlehnte, überdeckt; über der Vorhalle waren in demselben Giebel zwei romanische Doppelfenster gezeichnet, ungefähr so, wie man sie auf dem alten Bilde aus dem XVI. Jahrhundert noch sehen kann. In seinem späteren definitiven Projecte jedoch ist die Vorhalle symmetrisch mit der Giebelfronte aufgeführt und oben mit dem zierlichen Radfenster geschmückt. An die Stelle der Doppelfenster ist die Verzierung der treppenartig zu beiden Seiten aufsteigenden Säulengalerie getreten.

In diesen Formenverhältnissen ist das fragliche Portal als ein durchaus passendes und dem Baustil der Kirche entsprechendes zu bezeichnen; es hat darum überall von Seiten der sachverständigen Fachmänner unbedingte Aufnahme gefunden und soll demgemäss, nach Maassgabe der Mittel, ausgeführt werden.

Was die Thürme betrifft, so war der südliche noch gut erhalten, der nördliche dagegen schon früher grösstentheils abgetragen und der noch erhaltene Theil zu schadhaft, als dass an eine einfache Ausbesserung desselben hätte gedacht werden können. Da sich am südlichen die Nothwendigkeit eines Neubaues nicht herausstellte, so bat Herr Essenwein das gothische Portal und die Fenster desselben beibehalten und wieder hergestellt. Dieselben Motive sind für den Neubau des nördlichen Thurmes in den zwei unteren Etagen projectirt. Für die beiden oberen Stockwerke hielt es der Verfasser für passender, das Fensterwerk so zu modificiren, dass es vollständiger in Harmonie mit dem übrigen Bauwerke stehe, wenn auch die Symmetrie darunter etwas leiden sollte. Die Strebepfeiler sind an beiden Thürmen zu grösserer Stabilität derselben angebracht.

Ueber den Thurmgesimsen sind in den Helmen stilgerechte Dachfenster, theilweise in Steinwerk auszuführen, angelegt.

Bevor jedoch diese Pläne eintrafen, hatte das echternacher Bau-Comité schon die Fundamente und das erste Stockwerk des nördlichen Thurmes aufgebaut, und zog es vor, denselben in den höheren Stockwerken, dem südlichen ähnlich, zur Vollendung zu führen. Beim Aufbau des südlichen Thurmhelmes hat man sich ziemlich genau an das erste Project Essenwein's gehalten. Was diese Aenderungen betrifft, so ist es sehr möglich, dass der Herr Verfasser in derselben Weise entschieden hätte, wenn er an Ort und Stelle die genauen Maassverhältnisse hätte untersuchen können und bei der Projectirung den Bau in Natur vor sich gehabt hätte.

Bau-Bericht über den Fortbau des Domes zu Köln.

(Domblatt Nro. 279.)

Der Aufbau des nördlichen Thurmes bis zum zweiten Hauptgesimse, die Fortführung des Mittelpfeilers der Thurmhalle und die Einfügung der vier grossen Gurtbogen daselbst hat, dem Betriebsplane gemäss, die Thätigkeit der Dombauhütte während des Jahres 1868 allseitig in Anspruch genommen, und gestattete die milde Witterung in den Wintermonaten die Fortführung der Versetz- und Rüstungsarbeiten mit geringen Unterbrechungen, so, dass die in Vorrath gearbeiteten Sockelsteine der dritten Thurm-Etage noch im Vorjahre hinaufgeschafft und versetzt werden konnten.

Der bis zu einer Höhe von 150 Fuss vollendete nördliche Thurm mit den reich profilirten Fenster-Wölbungen, Wimbergen, Galerieen und Maasswerksverzierungen ragt nunmehr, von den verdeckenden Gerüsten grösstentheils befreit, als gewaltige Masse neben dem Südthurme empor und lässt schon jetzt die Totalwirkung der Westfaçade deutlich übersehen.

Während des Jahres 1868 sind in den Bauhütten im Ganzen 6400 Steine bearbeitet, deren kunstreiche Aus-

führung die tüchtigsten Kräfte und kunstgeübtesten Hände erforderte, um so mehr als sämmtliche Blendsteine und Ornamente im Aeusseren der Thürme, welche dem Einflusse der Witterung ausgesetzt sind, aus dem sehr harten und wetterbeständigen Kohlensandsteine von Obernkirchen gefertigt worden.

Die vier grossen Fensterwimberge des ersten Geschosses am nördlichen Thurme, deren durchbrochene Maasswerksgiebel, Crochets und Kreuzblumen im Jahre 1868 ausgeführt wurden, sind nunmehr vor Abbruch des alten Baugerüstes versetzt und die anschliessenden Brüstungsgalerieen eingefügt worden.

Neben den für die Fortführung des nördlichen Thurmes beschafften Sandsteinquadern bedurfte es auch zur Restauration der nördlichen Wand des südlichen Thurmes einer grossen Zahl von ornamentirten Steinen, da die daselbst befindlichen Fenstermaasswerke und Triforien-Galerieen durch Verwitterung des drachenfelser Trachyts baulos geworden und nur durch eine durchgreifende Erneuerung der Fenstersprossen zu erhalten waren.

Der bis zur Höhe des ersten Hauptgesimses zu Anfang des XVI. Jahrhunderts aufgeführte westöstliche Pfeiler des nördlichen Thurmes, dessen Architektur-Details und Ornamente die geschwungenen Formen der Spät-Gothik aufweisen und einen Anhalt für die Form-Aenderungen geben, denen die Architektur der kölner Domthürme wahrscheinlich unterworfen gewesen wäre, wenn nicht die Ungunst der Zeiten die Bauthätigkeit in der Mitte des XVI. Jahrhunderts unterbrochen hätte, musste gleichfalls vor Abbruch der Baugerüste einer durchgreifenden Restauration unterworfen werden, da die vom Kerne des Pfeilers abgelösten freistehenden Ornamente theils durch Verwitterung zerstört, theils durch spätere Restaurationsversuche bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt waren.

Seit Beginn des Jahres 1869 ist der nördliche Thurm in seinen Umfassungswänden allseitig um 15 Fuss erhöht worden, und sind bereits die Werkstücke bis zur Oberkante der Fensterverdachungen, bis zu einer Höhe von 20 Fuss über dem Hauptgesimse, fertig bearbeitet, so dass die Gerüst-Construction über dem Nordthurme im Laufe des Sommers um eine Etagenhöhe von 25 Fuss erhöht werden muss.

Ausserdem sind die Fenstermaasswerke und Profilbogen über den Fenstern des dritten Geschosses nahezu vollendet, um später bei Einwölbung der Fenster jeden Aufenthalt in den Versetzarbeiten zu vermeiden. Wenn somit die Fortschritte des Baues am nördlichen Thurme im Laufe des Jahres 1869 allseitig sichtbar hervortreten, so dürften die Arbeiten am südlichen Thurme wegen der nothwendigen Abtragung der nördlichen und westlichen Umfassungsmauer bis zum Hauptgesimse zunächst kaum merkbar erscheinen.

Die Annahme, dass nach Abbruch von wenigen Schichten, so weit der Pflanzenwuchs die Quadern gesprengt und der Mörtel durch Auswaschung entfernt war, die Blendquadern und die Hintermauerung des Süd-Thurmes brauchbar und tragfähig sein würden, hat sich bei fortgesetzter Arbeit im Frühjahre nicht bestätigt, vielmehr fand sich die zumeist aus Tuffsteinstücken und schlechten Bausteinen bestehende Ausmauerung der Pfeiler bis zur Sockelschicht des dritten Geschosses in einem Grade zerbröckelt und gesprengt, dass eine Erhaltung und dauernde Belastung dieser Mauertheile völlig unzulässig erschien. Die östliche und südliche Wand waren vor Einstellung der Bauthätigkeit im XVI. Jahrhundert bis zur Höhe von circa 22 Fuss aufgeführt und bedarf es hier nur der Abtragung der Mauern bis zur Höhe der Fensterverdachungen.

Die aus dem Abbruche gewonnenen noch brauchbaren Quadern sind zur Ausmauerung der Pfeiler des nördlichen Thurmes verwendet und werden zur Zeit noch die Arbeiten auf dem südlichen Thurme in dem Maasse fortgesetzt, als die gleichzeitige Verwendung der Abbruchssteine beim Aufbau des nördlichen Thurmes dieses gestattet.

Unabhängig von den Restaurationsarbeiten am südlichen Thurme sind die Werksteine zu den neu zu errichtenden Umfassungsmauern des südlichen Thurmes bereits seit dem Februar d. J. in Arbeit gegeben, und wird der Fortbau des südlichen Thurmes voraussichtlich zu Anfang Juli allseitig in Angriff genommen werden können.

Nachdem am 6. Februar 1869 die höhere Genehmigung zur Anlage einer mit Dampf zu betreibenden Fördermaschine nunmehr ertheilt ist, und die Detailzeichnungen zur Dampfmaschine und Kesselanlage unter dem 13. Mai c. die polizeiliche Genehmigung erhalten haben, wird die Aufstellung und Inbetriebsetzung der Maschine bis zum 15. August c. erfolgen, und somit die nothwendige Beschleunigung der Materialförderung beginnen, welche der seit Beginn des Jahres eingetretenen Betriebsausdehnung der gesammten Bauarbeiten entspricht.

Der Neubau des Capitelsaales und des Archivs, an der Nordostseite des Domchores belegen, ist im Laufe des Jahres 1868 beendet und wird nunmehr die Aufbringung der eisernen Dachconstruction, wie die Eindeckung und Wölbung im Laufe des Sommers erfolgen. Einen grossen

Aufwand an Zeit und Arbeitskraft erforderte der Umbau der stehengebliebenen alten Sacristei, deren Kreuzgewölbe durch zahlreiche Streben abzustützen waren, um die neuen Fenster in die nördliche Wand einzubrechen und die Fensterpfeiler stückweise zu ergänzen.

Im Zusammenhange mit dem Baue der Futtermauer und den Treppenanlagen der Domterrasse sind die den Dom umgebenden Strassen und Plätze des Domhofes und des Platzes zwischen dem Domchore und der Brückenrampe abgetragen und, unter Beseitigung des Rasenplatzes daselbst, neu gepflastert, wie auch durch einen bis zum Rheine führenden Canal entwässert worden. Durch diese umfangreichen, von der Stadt Köln ausgeführten Regulirungsarbeiten ist die Anlage einer Freitreppe vor dem Südportale bedingt, die bei einer Länge von circa 90 Fuss dem Portalbaue zur wesentlichen Zierde gereicht.

Die Portalhallen des Südportals erhielten durch Aufstellung der Figuren und Baldachine in den Laibungen und vor den Pfeilern den bisher noch fehlenden plastischen Schmuck, und sind die seit dem Jahre 1842 begonnenen Sculpturarbeiten durch den Bildhauer Herrn Professor Mohr modellirt und in dem aus Rochefort und Caën bezogenen Kalksteine ausgeführt worden.

Auch im Innern des Domes konnte, durch zahlreiche Schenkungen und Vermächtnisse veranlasst, die Zahl der an den Pfeilern des Hochschiffes im Lang- und Querschiffe aufzustellenden Heiligenfiguren wiederum um sechszehn Statuen vermehrt werden, die, von den Bildhauern Herren Fuchs und Werres modellirt und ausgeführt, die Hallen der Domkirche sichtlich beleben.

Ausser dem von fünf Directoren der Köln-Mindener Eisenbahn geschenkten grossen Glasgemälde im südlichen Seitenschiffe, die Bekehrung des Paulus darstellend, wurden durch die königliche Glasmalerei-Anstalt zu München vier Heiligenfiguren für ein Fenster im Hochschiffe des südlichen Seitenschiffes, als Geschenk der Familien Steinberger, Haak und Merkens, ausgeführt, und konnten ausserdem acht Figuren zu zwei Fenstern, als Geschenke der Familie Boisserée und des Commercienraths Herrn Seydlitz, in Auftrag gegeben werden.

Als planmässiger Reinertrag der vierten Dombau-Prämien-Collecte ist bei Absatz sämmtlicher Loose die Summe von 180,000 Thlrn. in die Casse des Central-Dombau-Vereins geflossen und beträgt der Seitens des Central-Dombau-Vereins pro 1868 gezahlte Beitrag im Ganzen 175,000 Thlr.

Laut Nachweis der königlichen Regierungs-Hauptcasse zu Köln ist pro 1868 ein Betrag von 235,617 Thlrn. 13 Sgr. 6 Pfg. beim Ausbau des kölner Domes zur Verwendung gekommen, in welcher Summe die Ausgabe für den Fortbau des nördlichen Thurmes mit 162,385 Thlrn. 24 Sgr. 7 Pfg. enthalten ist.

Unter Hinzunahme der Baukosten für den nördlichen Thurm in den Jahren 1864—1867 zum Betrage von 388,694 Thlrn. 7 Sgr. 9 Pfg. sind innerhalb fünf Jahren somit im Ganzen 550,080 Thlr. 2 Sgr. 4 Pfg. für den Ausbau der Domthürme angewiesen und verwendet worden.

Köln, den 1. Mai 1869.

Der Dombaumeister:
Voigtel.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Dieser Tage ist unser Mitarbeiter, der Herr Appellationsgerichtsrath Dr. Reichensperger, der graue Vorkämpfer für die Wiederbelebung der kirchlichen Kunst am Rheine von Gesinnungsgenossen jenseit des Weltmeeres mit einer Auszeichnung überrascht worden. Ein für die Schöpfungen der Gothik begeisterter und nach dem Muster der alten Kunst neuschaffender Verein in Cincinnati hat denselben durch Ueberreichung von Diplom und Statuten zum Ehrenmitgliede gemacht. Wir hoffen, dass die geschätzten Herren immer mehr im Verständniss der Gothik wachsen und wie im Inneren an kräftiger Organisation, so nach Aussen an einflussreicher Thätigkeit gewinnen. Hoffentlich hat der noch junge Verein, dem wir über den Ocean hinüber mit Brudergruss die Hand schütteln, schon die Kinderkrankheiten, welche mit dem ersten muthvollen Gähren der vielversprechenden Kräfte verbunden sind, schon überstanden und tritt bald in ein reifes Alter, in welchem Energie und guter Wille mit klarer Einsicht zu schönen Erfolgen sich verpaaren. Zugleich richten wir auf diesem Wege die Bitte an den Kunstverein in Cincinnati, er möge zuweilen in unserem Blatte (das derselbe ja hält) von seinen Freuden und Leiden, von seinen Erfolgen und Kämpfen Bericht geben.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 15. — Köln, 1. August 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Aphorismen über christliche Bilder. Von Joseph Ritter von Führich. — Die neue Orgel in der Kirche von St. Epvre in Nancy. — Die frühere Pfarrkirche von Cornelimünster. — Besprechungen etc.: Berlin. Aachen. Nürnberg. Regensburg. Ulm. Stuttgart. Wien. Linz. Ofen. Basel. Florenz. Amsterdam. London. Jerusalem.

Aphorismen über christliche Bilder.

Von

Joseph Ritter von Führich.

(Schluss.)

Es liegt ein überaus tiefer Sinn darin, dass das christliche Alterthum den h. Lucas zum Schutzheiligen der Maler gewählt hat, weil er — nach der Tradition selbst Maler — die h. Jungfrau gemalt hat. Es ist eine universale göttliche Idee, dass alle berechtigten, somit vor Allem alle christlichen Bilder auf sie zurückführen, von ihr ausgehen und durch sie zu ihrem göttlichen Ausgange wieder zurückkehren, ein Gedanke, überaus wichtig, in christlicher Bildnerei den rechten Standpunct zu gewinnen. Unnachahmlich schön und prägnant ist dieser Gedanke in einer Gebetsform vor der Communion — nach Bona — ausgesprochen: „Durch dich sei uns der Zutritt gegönnt zu deinem Sohne, Mutter alles Heiles, dass durch dich uns aufnehme, welcher durch dich uns gegeben ward etc. etc."

Gleichsam aus tausend Wohlgerüchen der Schöpfung zusammengetragen, gemischt, wie das Erzeugniss der fleissigen Biene, das Wachs mit der Süssigkeit alles Trostes für den Schmerz schuldbewusster Reue und die Schatten unverschuldeter Lebenstrübung steht die Jungfrau-Mutter als vor allen Lichtträgern geweihte Kerze im Tempel des Universums. Der Geist, der in den Feuerzungen des Pfingsttages der umnachteten Welt mit der Kunde der Erlösung auch Heiligung und Trost gebracht, war es, in dessen Ueberschattung sie das ewige Wort, das Princip alles Lebens empfing, um es mit ihrem Fleische zu bekleiden. Nach der ersten Schöpfung der Geister, der Materie und ihres Bindegliedes, des Menschen, und nach dem Falle in die Zeitwelt der Geschichte eingetreten, ist sie gleichwohl die Voraussetzung des tiefsten aller göttlichen Rathschlüsse: „der Menschwerdung Gottes". In den Abgründen aller Lebensquellen, den Gedanken Gottes präexistirend, ist diese Wunderblume aller Schöpfungen prädestinirt, aus jener Verborgenheit zu ihrer Zeit in die Menschengeschichte hereinzuwachsen. Es ist daher keine willkürliche Annahme und überaus bezeichnend für die Marianische Theologie überhaupt, wenn die Kirche in der Messe „zu Ehren der allerseligsten Jungfrau" die Worte aus Eccl. 24: „Vom Anfange her und von den Jahrhunderten ward ich erschaffen und werde ewig bleiben — ich habe dem Herrn gedient in der heiligen Wohnung etc. etc." auf sie bezieht. Und fällt nicht aus diesen letzten Worten ein Strahl ihrer Herrlichkeit auf alle christliche Kunst, deren eigenstes Wesen ja eben dieser heilige Dienst im Hause des Herrn ist?

Der so wahre und tiefsinnige Ausspruch des verewigten Becker: „Die Kunst sei ein Werk der Trinität", findet eine Ergänzung und Weiterbildung in einem anderen eben so geistvollen als hieher gehörigen Ausspruche: „Die Malerei sei die Kunst des Sohnes." Mit zitternder Ehrfurcht wagen wir hier eine Analogie zu finden, welche den von Becker nicht weiter ausgeführten Ausspruch nur bestätigen kann. Nach dieser Analogie käme dem Vater und Schöpfer vorzugsweise Architektur und Plastik, dem Sohne und Erlöser Malerei, dem Geiste Musik und Dichtkunst zu. Und sie alle, zwar geson-

dert, doch nicht exclusiv, bilden den einheitlichen Begriff der Kunst.

Dass die Malerei den Charakter der Demuth vorherrschend an sich trägt, liesse sich noch weiter ausführen, als es oben bereits geschehen ist; so ist sie vor allem Anderen die Magd des Herrn, dienend in seinem Tempel, und die Analogie mit der Gottesmutter, welche selbst sich „Ancilla Domini“ nennt, kann kunst- und kirchenhistorisch jedes lichte Auge leicht finden. Schon im umnachteten Heidenthume knüpften sich Orakel- und Mysterienlehre an das Bild, ohne dasselbe konnte die geheimnissvolle Seite des Götterdienstes gar nicht gedacht werden. Die Lichtseite hiervon erscheint im christlichen Gnaden- und Wunderbilde, von welchem oben schon gesprochen wurde.

Der symbolische Charakter der Kunst, unzertrennbar von einem umfassenden Kunstbegriffe, und allen bildlichen Hervorbringungen alter, vorchristlicher Zeit, als ihr eigenstes Merkmal aufgeprägt, findet in der christlichen Typologie seine höhere historische Begründung. Die über die ganze Schöpfung ausgegossene Typik und Prophezie, welche in dem, was ist, auch noch ein Anderes verheisst und in Aussicht stellt, was noch nicht ist, wie die Knospe die Blüthe, diese die Frucht, ist eben wieder auf dem blossen Naturgebiete eine grosse Typologie des freien, aber zu göttlichen Nothwendigkeiten sich weiter bildenden Geisteslebens. Eben hier, und zwar hoch über dem noch unentwirrten Knäuel profangeschichtlicher Vorgänge, beginnt erst die Region der Kunst, und die wahre Idee des Bildes, hoch erhaben über tausend Hervorbringungen, besonders unserer Tage, welche diesen Namen usurpiren, wird erst erreicht im christlichen Bilde. Sie beginnt nun erst den Process der Fort- und Weiterbildung zur wahren Kunsthöhe, diese aber setzt das Heimischsein, den richtigen Standpunct und das von ihm abhängige richtige Verhältniss zu Gott, zum Menschen und zur Natur unbedingt voraus.

Die christlichen Bilder, seien sie nun rein geschichtlicher, didaktischer oder mystischer Art, unterscheiden sich wesentlich von allen anderen Bildern durch Tiefe, Universalität und unmittelbare Beziehung zu jedem Menschen. Die geschichtliche Vergangenheit ihrer Stoffe bezeichnet und bezeugt überall irgend ein unvergängliches Moment, wie ihre prophetischen Vorblicke an die fernste Vergangenheit anknüpfen. Schon von dieser Seite wohnt ihnen der Charakter des Zusammenhanges, d. i. der Poesie, im höchsten Grade bei. Sie wiederholen sich in jedem christlichen Leben, durch welche Wiederholung das blosse Dasein eben in die Lebensregion erhoben wird, in welcher wahres und klares Bewusstsein endlich in Gott, dem absoluten Sein, sich vollenden kann.

* * * *

Das Christenthum zeigt uns im diesseitigen Leben den Bestand zweier Reiche neben einander, des Gottes- und des Weltreiches. Die christlichen Bilder stehen darum auf der Höhe aller geschichtlichen Anschauung, weil sie uns dieses universale Wesen der Menschengeschichte beständig und lebendig vor Augen halten; sie sind in dem Maasse schön, als sie didaktisch sind, und ihre didaktische Seite enthält allein die wahre Lehre vom Schönen.

Alle wahre Kunst und Poesie reicht und deutet über das diesseitige Leben hinaus, wie der Bestand irdischer Wohlordnung in der Achtung und Beobachtung ewiger Gesetze ruht. Der Prophet einstiger Seligkeit ist hienieden die Tugend. Der Friede und die Schönheit, welche sie zum Theil schon hier umgeben, sind nur Reflexe von Jenseits. Die erhabenste Form menschlicher Dichtkunst ist die Tragödie. Hiervon liegt die einzige, höchste und letzte Erklärung in der Geschichte des Menschenbildes nach seiner Natur, nach seinem Falle und seiner Wiederherstellung und — jenseitigen Vollendung. Die Anmuth und Lieblichkeit der uns umgebenden Natur ruht nur in ihrer prophetischen, stillen, elegisch-süssen Symbolik, welche den Weltwinter überdauert und sich hinüber rankt in den neuen Himmel und die neue Erde.

Es ist ein herbes, tief christliches Bild, welches im engen Rahmen seines Inhaltes die Widersätze darstellt, welche erst als die ewig Unversöhnlichen begriffen werden müssen, ehe die synthetischen Beziehungen der Gegensätze harmonisch sich suchen, finden und lösen können. Herodias mit dem blutigen Haupte des Täufers auf einer Schüssel: die freche Schönheit des Weltreiches im buhlerischen Schmucke als Siegerin über die Wahrheit. An dieser Schönheit ist alles Lüge, und das gebrochene Auge, die stummen, bleichen Lippen ihres Opfers verdammen schweigend jeden schönen Schein, der einem hässlichen Sein zur trügerischen, gleissenden Hülle dient. In seiner didaktischen Seite wird die tiefere Schönheit dieses Bildes zu suchen sein. An der Darstellung des Bösen in der Menschengestalt und Natur, die ein Bild Gottes ist, haftet immer etwas von der Herodias. Das radicale Böse, der Dämon wäre — so scheint es — in schöner äusserer Form am treffendsten darzustellen und so am drastischsten als Lügner zu charakterisiren; wäre dies aber auch möglich, was nicht zu läugnen ist, die christliche Kunst und Bildnerei

hat bei diesem ganz nächtlichen Stoffe es niemals angestrebt, weil die innere Natur und Wesenheit des darzustellenden Gedankens ihm immer maassgebend für seine äussere Erscheinung schien, und sie, um den Lügner darzustellen, nicht selbst zur Lügnerin werden wollte.

* * *

Das Princip des Lebens ist untrennbar von der Incarnation, wie dessen geschichtliche Wirklichkeit von der Erlösung, weil nach dem Falle in ihr allein und durch sie und wegen ihr die Geschichte möglich ist, welche in ihrem Verlaufe und in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen und Zustände zuletzt sich immer nur auf Fall und Erlösung zurück bezieht. Bilder, hinter und über welchen ausser der Darstellung des einst Geschehenen dieser Gedanke zum Ausdruck kommt, sind christliche Bilder, und damit haben sie den Gipfel historischer Kunst erreicht. Dieses Zurückführen der zerstreuenden Vielheit zu ihren einheitlichen Ausgangspuncten und Quellen rettet der Kunst ihren wesentlichsten, d. h. symbolischen Charakter, so in der Geschichte, so in der Natur und so in der Region, wo Natur und Geschichte, in ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu ihren Ausgangspuncten zurückkehrend, den Lebenskreis ihrer Anschauungen und Thätigkeiten um ein gesichertes Centrum geschlossen haben. Dieses Centrum ist der Herr und Urheber der Natur, die Voraussetzung aller Geschichte, durch den wir das physische Leben haben, der unserem Geistesleben die lichtvolle, rettende Richtung gibt, die unser diesseitiges Leben regeln und uns lehren soll, dasselbe für die Zeit der Aussaat, für ein künftiges, ärntefreudiges Ziel zu halten und zu benutzen; der uns den Grundzug unseres Wesens und unserer Bestimmung auch in jenen grässlichen Erscheinungen und Verirrungen nicht verkennen lässt, welche Zeugniss geben, dass die Menschenseele einen Himmel will um jeden Preis, auch wenn sie ihn bei der Hölle suchen sollte.

Diesem im Erlöser in die Zeitwelt eingegangenen Leben Gottes muss der Lebensbegriff in Natur und Geschichte entnommen, bei ihm muss das Verständniss und die Wesenheit auch der christlichen Bilder, die ihre Form aus der Natur, ihren Inhalt aus der Geschichte nehmen, und vor allem bei der Kirche, wo dieses göttliche Leben nie zu pulsiren aufhört, gesucht werden.

Dies im Leben der Kirche stets sich erneuernde, stets wiederkehrende Erlöserleben berührt mit seiner befruchtenden Kraft und seinem Verklärungsschimmer alle berechtigten Daseinsformen des Menschengeschlechtes und gibt ihnen allen, indem sie alle und jede einzelne zu ihrem Ideale erhebt, ihre wahre Realität. Da steht neben der Gattin mit reichem Kindersegen, glänzend als starkes Weib und christliche Mutter, die makellose Jungfrau, die einsame, in Gott versenkte Witwe, neben der Nonne und dem Ordensbruder der todesmuthige Krieger, der Martyrer und der Anachoret. Der unter dem Glanze einer Krone demüthige Herrscher, nach innen ein Vater seines Volkes, nach aussen ein gewaltiger Schutzherr und Vertheidiger der höchsten Güter der Menschheit, streitend für Wahrheit und Recht, und der königliche Prinz, der zwischen seiner Geburt und dem Zuge seines Herzens eine Anomalie erblickt, der statt des Scepters den Hirtenstab ergreift, und versenkt in die unendlichen Tiefen ewiger Schönheit im einsamen Wiesenthale bei der Heerde steht, während die Waldtaube in der weggeworfenen Krone nistet. Da erblicken wir den hohen Lehrer, dessen Adlerblick sich in die Tiefen und Höhen der Philosophie und Theologie versenkt und erhebt, neben dem einfältigen Bruder, der, nur das Geheimniss des Gehorsams kennend, das Haus fegt und den Wasserkrug am Brunnen füllt, den seeleneifrigen Bischof und Priester, den mit den Sorgen und Nöthen der ganzen Erde belasteten Papst, den gottseligen Bauer hinter dem Pfluge, die christliche Dienstmagd und den frommen Bettler, — alles Strahlenergüsse und Strahlenbrechungen von der einen Sonne, die in der Farbenpracht der Iris als Friedensbogen am wetterdunkeln Himmel irdischer Geschichte stehen.

Und diese Sonne hat ein menschliches Antlitz, weil der Mensch ein Bild Gottes ist. Was der Mensch aus sich, dem Bilde Gottes, durch die Schuld gemacht, hat seine Unmenschlichkeit mit grässlicher Schrift auf dies sonnenhafte Antlitz geschrieben. Wildes Dornengeflecht umrankt die königliche Stirn, in Blut und Speichel getaucht sind die göttlichen Züge. Dieses Bild hat in aller Unendlichkeit und Ewigkeit kein ihm ähnliches Zweites, hundert und hundertmal hat es die christliche Bildnerei stumpfsinnig und begeistert, halbgläubig und vielleicht sogar ungläubig wiederholt. Heute noch nennen wir es mit dem Heiden Pilatus „Ecce homo".

Ein Ecce homo ist die ganze christliche Kunst. Indem sie die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen des Menschenwesens umschliesst, ist sie die fortwährende allereifrigste Erklärerin und Darstellerin des Menschen. Jedes ihrer Werke ist die Auslegung jedes anderen, und alle zusammen, wie jedes Einzelne, sprechen: „Ecce homo", sehet: das ist der Mensch. Die lügenhafte Humanität, die sich neben und ausser die Menschenfreundlichkeit Gottes und die nachbildliche, christliche Nächsten-

liebe als ein von dieser unabhängiger Begriff drängen und stellen will, wird erst durch diese in ihrer wahren Natur erkannt.

Die neue Orgel in der Kirche von St. Epvre in Nancy.

Am 27. April a. c. fand die Reception dieses bedeutenden, circa 70,000 Frcs. kostenden Werkes, unter Assistenz der nachstehend genannten Herren Statt: Se. Hochw. Herr P. J. Devroye, Domherr aus Lüttich, Präsident der Commission, Herr Chatelain, Diöcesan-Architekt, Herr Th. Stern, Organist aus Strassburg, Herr Forthomme, Professor der Chemie aus Nancy, Hochw. Herr Neyrat, Domcapellmeister aus Lyon, Hochw. Herr Pater L. Girod, Capellmeister und Organist am Jesuitencollegium in Namur, Herr Chautard, Prof. der Physik aus Nancy, Herr A. Bruckner, Hoforganist Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich aus Wien, Herr E. Duval, Organist aus Rheims, Herr E. Henry, Domcapellmeister aus Rennes, Hochw. Herr J. Ply, Domcapellmeister aus Soissons, Herr E. Barby, Hochw. Herr V. Wagner, Pfarrer in Niederweiler, Herr P. Morey, Architekt aus Nancy, Herr H. Oberhoffer aus Luxemburg und Herr R. de Vilbac, Organist von St. Eugène aus Paris.

An den beiden darauf folgenden Tagen fanden grosse Orgelconcerte auf dem neuen Werke Statt, und es spielten am ersten Tage die Herren de Vilbac, Stern, Pater Girod, Bruckner und Oberhoffer.

Da es für die Leser unserer Zeitschrift gewiss nicht ohne Interesse sein wird, diese schöne Orgel, so wie die neuere französische Fabrication, die von der deutschen wesentlich abweicht, näher kennen zu lernen, so theilen wir in Nachstehendem eine eingehende Beschreibung derselben mit.

Die Orgel hat 3 Claviaturen mit je 56 Tasten, ein Pedal von zwei Octaven, im Ganzen 44 Register, und 15 zur Koppelung dienende Pedalhebel.

Die 44 Register sind folgender Maassen vertheilt:

Positiv.

Bourdon 16 Fuss, Principal 8 Fuss, Salcional 8 Fuss, Viola di gamba 8 Fuss, Flûte harmonique 4 Fuss, Praestant 4 Fuss, Glockenspiel (Sexquialter) 2 Fuss (2 Pfeifen). Combinationsregister: Trompet 8 Fuss und Clarinett 8 Fuss.

Hauptmanual.

Principal 16 Fuss, Bourdon 16 Fuss, Principal 8 Fuss, Bourdon 8 Fuss, Flûte harmonique 8 Fuss (überblasend), Gamba 8 Fuss, Dulciana 8 Fuss, Flûte harmonique 4 Fuss, Octave 4 Fuss, Quinte $2\frac{2}{3}$ Fuss (der Mixtur entnommen). Combinationsregister: Mixtur 4 Fuss (4fach), Cornet 8 Fuss (4fach), Bombarde 16 Fuss, Trompet 8 Fuss, Clairon 4 Fuss.

Expressiv-Manual.

Flûte harmonique 8 Fuss, Voix céleste 8 Fuss, Gamba 8 Fuss, Bourdon 8 Fuss, Flûte harmonique 4 Fuss, Combinationsregister: Flageolet 2 Fuss, Fagott 16 Fuss, Hoboe 8 Fuss, Trompet harmonique 8 Fuss, Vox humana 8 Fuss.

Pedal.

Untersatz 32 Fuss, Principal 16 Fuss, Subbass 16 Fuss, Octave 8 Fuss, Violoncello 8 Fuss, Flauto 4 Fuss. Combinationsregister: Bombarde 16 Fuss, Trompet 8 Fuss, Clairon 4 Fuss.

Koppelpedale.

1.	Pedalzug	zur Vereinigung	der Pedalregister mit dem Positiv.
2.	Id.	id.	mit dem Hauptmanual.
3.	Id.	id.	mit dem Expressivmanual.
4.	Id.	id.	des Positivs mit dem Hauptmanuale.
5.	Id.	id.	des Hauptmanuals mit der pneumatischen Maschine.
6.	Id.	id.	des Expressivmanuals mit dem Hauptmanuale.
7.	Id.	id.	des Expressivmanuals mit der grossen Octave des Hauptmanuals.
8.	Id.	für die Benutzung	der Combinationsregister des Positivs.
9.	Id.	id.	des Hauptmanuals.
10.	Id.	id.	des Expressivmanuals.
11.	Id.	id.	des Pedals.
12.	Id.	zur Koppelung	sämmtlicher Manuale und des Pedals.
13.	Id.	zur Crescendo- und Decrescendo-Maschine.	
14.	Tremulant.		
15.	Donner.		

Obgleich diese Orgel nur 44 klingende Stimmen hat, so gewährt sie jedoch dem Organisten dieselbe reiche Abwechslung und hat die gleiche Kraft, wie eine Orgel von 60 bis 66 Registern nach altem Systeme. Weil alle überflüssigen Verdoppelungen einzelner Register, namentlich in den gemischten Stimmen und den grösseren Bassregistern vermieden sind, so wird dadurch eine reinere Harmonie und ein richtigeres Verhältniss zwischen Manual und Pedal erzielt, d. h. die Manuale werden durch die Stärke des Pedals nicht erdrückt.

Durch die Anwendung der doppelten Schleifen unter den Combinationsregistern kann ein und dasselbe Register auf zwei verschiedenen Manualen, resp. dem Pedale gespielt werden. Das bei sämmtlichen Manualen und dem Pedal angewandte System des pneumatischen Hebels gewährt eine sich stets gleich bleibende und angenehme, leichte Spielart.

Auch das Gebläse hat eine nicht unwichtige Vervollkommnung durch die Erzeugung einer verschiedenen Windstärke und ihrer Verwendung für die verschiedenen Register, für die pneumatische Maschine und das Regierwerk erfahren. Es liegen nämlich je zwei Faltenbälge mit continuirlich einblasenden Schöpfern übereinander, welche durch die beiden Calcanten[1]) gleichzeitig in Bewegung gesetzt werden, d. h. jeder Calcant erzeugt gleichzeitig Wind von verschiedener Stärke. Aus diesen beiden, resp. vier Faltenbälgen strömt dann der Wind in die unter den Laden liegenden Magazinbälge und die Regulatoren. Nun ist es eine bekannte Sache, dass die Zungenregister und die gemischten Stimmen eine grössere Windmasse verbrauchen und einen stärkeren Wind zur prompten Aussprache nöthig haben, als die Labialgrundstimmen. Diese Register stehen desshalb hier auf einer eigenen Lade, und wird denselben der stärkere Wind zugeführt. Den 16-, 8-, 4- und 2füssigen Labialstimmen ist eine Windstärke von 0^m10, den Zungenregistern und gemischten Stimmen des Hauptmanuals, des Pedals und des Positivs eine Windstärke von 0^m12 und der pneumatischen Maschine eine solche von 0^m14 zugetheilt.

H. O.

Die frühere Pfarrkirche zu Cornelimünster.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Nachdem Benedict von Aniane, der Reformator des Benedictinerordens, zwei Stunden von Aachen in einem schönen Thal an der Inde um das Jahr 815 ein Kloster gegründet, scheint das benachbarte Ländchen sich allmählich zu einer bedeutenden Culturstufe emporgeschwungen zu haben. Dass um das Jahr 1400 die nächste Umgebung von Inda, damals aber schon Cornelimünster genannt, stark bevölkert gewesen, dafür liefern die vielen Um- und Anbauten, welche an der alten Klosterkirche vorgenommen werden mussten, einen unumstösslichen Beweiss; denn die bedeutendsten baulichen Erweiterungen gruppiren sich um das Jahr 1400; ja, nicht viel später sah man sich genöthigt, zu gleicher Zeit, wo man an die Klosterkirche südlich ein bedeutendes Nebenschiff erbaute, zur Abhaltung des Pfarrdienstes eine eigene geräumige Pfarrkirche zu erbauen, und zwar behaupten wir, dass ein und derselbe Meister beide Bauten aufgeführt hat, wenn es erlaubt ist, in Ermanglung geschichtlicher Notizen, aus der Uebereinstimmung aller Detailformen und Profile, so wie aus der Physiognomie des Ganzen einen solchen Schluss zu ziehen. Die alte Pfarrkirche liegt auf einer 100 Fuss über die Thalsohle sich erhebenden Anhöhe, Kirchhofsberg genannt. Das Aeussere dieser Kirche, vom Städtchen aus gesehen, bietet zumal in ihrem jetzigen Zustand wenig Anziehendes, woher es denn kommen mag, dass die sehr interessante Kirche so selten beachtet wird, und ihr Kunstwerth nur Wenigen bekannt ist. Doch mag man die Kirche sehen, von welcher Seite man will, das Gefühl drängt sich einem auf, dass dieselbe nicht allein ihres Materials wegen, welches der nächsten Umgebung entnommen ist, sondern vorzüglich ihrer ruhigen, einfachen Verhältnisse und ihrer mässigen Höhe wegen, ganz vortrefflich in die hügelige Landschaft passt. Tritt man ins Innere ein, so zeigt ein Blick, wie die ganze Anlage klar disponirt ist, ohne an übertriebener Durchsichtigkeit zu leiden, und alle Vorzüge einer guten, brauchbaren Pfarrkirche in sich vereinigt. Dazu kommt, dass dieser mittelalterliche Bau in den zwanziger Jahren einen glänzenden Beweiss für die Festigkeit seiner Construction geliefert hat. Es war nämlich im Februar 1825, als ein Blitzstrahl das Dach des Glockenthurmes anzündete, und ein heftiger Sturm in kurzer Zeit das Feuer über das ganze Dach verbreitete. Das kaum vier Zoll dicke Gewölbe hielt nicht allein den Brand aus dem Inneren der Kirche fern, sondern überdauerte auch, ohne nennenswerthen Schaden zu nehmen, alle Unbilden des Wetters, bis die Gemeinde im Jahre 1826 sich in den Stand gesetzt sah, das ganze Gebäude mit einem Nothdach zu versehen. Angesichts solcher Vorzüge fragt man sich in dieser Kirche mit Recht, warum man stets das Schöne und Gute in weiter Ferne, wo möglich jenseit der Gränzen unseres Vaterlandes sucht, anstatt die nächste Umgebung zu durchforschen, und das in Hülle und Fülle sich darbietende Mustergültige nachzuahmen. Wollte man da, wo man in der Lage ist, eine bescheidene Landkirche bauen zu müssen, sich besser in unserer eigenen Diöcese nach guten mittelalterlichen Vorbildern umsehen, dann würde man nicht in die Gefahr kommen, von französischen, und wer weiss was für Kathedralen und Prachtbauten

1) Nur beim Spiele des vollen Werkes sind zwei Calcanten nothwendig.

einen verniichterten Abklatsch aufzuführen, und dadurch seinem Geldbeutel und seinem Kunstgeschmack ein monumentales Armuthszeugniss auszustellen.

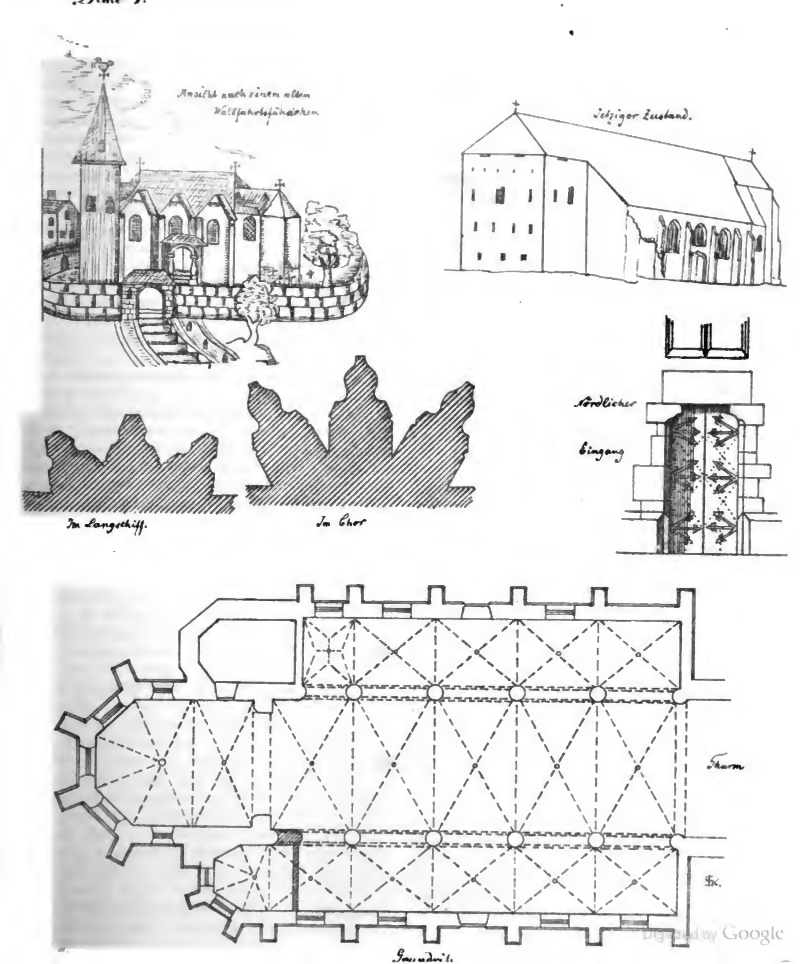
Doch gehen wir an die Betrachtung unseres Bauwerkes selbst. Wenn die Kirche, wie bemerkt, einen ziemlich ungünstigen Eindruck macht, so fällt die Hauptschuld an diesem Uebel auf jenen viereckigen Thurm im Westen, der fast so breit als hoch, und selbst des geringsten architektonischen Schmuckes entbehrend, eher den Stempel eines Festungswerkes als eines Kirchthurmes an sich trägt. Da die Abteikirche niemals einen Glockenthurm gehabt und das dem Kloster unterstellte Pfarrgebiet eine Stunde weit ringsum sich ausdehnte, so will es uns scheinen, als habe man schon früh, da man grössere Glocken zu giessen anfing, diesen Thurm auf die Höhe des Kirchhofberges gebaut, damit von da aus der Schall des Geläutes weithin ins Cornelimünsterländchen dringen könnte, was vom Thal aus nicht möglich war. Auch mag dieser Thurm als Wachtthurm gedient haben. Später hätte man dann an denselben die Kirche angebaut; für diese Ansicht spricht auch die geringe organische Verbindung zwischen Thurm und Langschiff. Der Raumersparniss wegen, deuten wir im Grundriss nur die Lage des Thurmes und die Art und Weise seines Anschlusses an die Kirche an. Die Mauern der Kirche sind in Bruchstein aufgeführt, und zwar aus dem um Cornelimünster häufig vorkommenden Kohlensandstein. Die sämmtlichen Werkstücke sind aus dem spröden Blaustein gehauen, wodurch die Werkleute gezwungen waren, alle spitzwinkeligen Formen, Laubornamente u. dergl. zu vermeiden. Die schlanken Strebepfeiler sind oberhalb der Fensterbänke an der Stirnseite gegliedert und verjüngen sich nur um einen Zoll; gleich über der Kämpferlinie der Fenster sind sie schräg gegen die Mauer abgedeckt. Die Strebepfeiler des Chores sind etwas stärker als die der Seitenschiffe. Die beiden Eingänge zur Kirche sind in der Mitte der Seitenschiffmauern südlich und nördlich angebracht. Die nördliche Thür schliesst mit einem schweren geraden Sturz ab; der Uebergang von den Gewandungen zum Sturz wird durch kräftig vorspringende Consolen vermittelt. Die südliche Thür schliesst im Tudorbogen ab. Von den alten Thürflügeln ist noch ein Paar erhalten; doch scheint dasselbe ursprünglich nicht zu einer und derselben Thür gehört zu haben, denn auf der inneren Seite zeigt der eine Flügel vier, der andere drei Füllungen, während sie in allem Uebrigen einander vollkommen gleich sind. Die Beschläge zeichnen sich durch Einfachheit und Kraft aus; zwischen denselben sind zur Belebung der Flächen starke Nagelköpfe nach Muster geordnet. Sämmtliche drei Schiffe der Kirche deckt ein Dach; Chor und Langschiff haben gleiche Firsthöhe, die fortlaufend sich auch über den Thurm erstreckt.

Bevor wir nun ins Innere eintreten, sei es uns noch gestattet, die Frage aufzuwerfen, ob die Seitenschiffmauern ursprünglich, wie heute, geradlinig abgeschlossen waren, oder ob sie Giebel gehabt, wie die meisten spätgothischen Kirchen der Umgegend. Unter den wenigen geschichtlichen Nachrichten über die Abtei zu Cornelimünster, welche wir durchzulesen Gelegenheit hatten, fand sich nichts über die im Lauf der Zeiten errichteten Bauten, und müssen wir desshalb mit Hülfe anderen Materials die Frage zu lösen versuchen.

Von einem um den Bau herumlaufenden, horizontalen Deckgesimse, wie man ein solches bei geradlinigem Mauerabschluss erwarten sollte, findet sich nirgendwo eine Spur; bei der Einfachheit der ganzen Anlage indess ist der Mangel eines solchen Gesimses nicht störend. Ueberhaupt bietet der jetzige Zustand der Kirche gar keine Anhaltspuncte für die Beurtheilung früherer Einrichtungen. Dagegen haben wir zwei bildliche Darstellungen unserer Pfarrkirche, welche beide zusammen den unzweifelhaften Beweis liefern, dass dieselbe früher Giebeldächer gehabt. Die erste Darstellung findet sich auf einem alten Wallfahrtsfähnchen von Cornelimünster. Der Schrift, Zeichnung und Technik des Kupferstechers nach zu urtheilen, datirt dasselbe aus dem Beginne des vorigen Jahrhunderts. Da ein Exemplar in unserem Besitz ist, sind wir in der Lage dem Leser eine getreue Copie jener Abbildung der Pfarrkirche zu geben. Auf den ersten Blick scheint es, als habe der Zeichner sich eine grosse Ungenauigkeit zu Schulden kommen lassen. Die Seitenschiffe haben nämlich auf der Zeichnung nur drei Fenster, und zwar rundbogige, während in Wirklichkeit auf der Südseite vier spitzbogige Fenster vorhanden sind, und ein fünftes nach Westen hin nur darum fehlt, weil hier ein kleines Gebäude sich an die Kirche anlehnte, das später als Beinhaus gedient zu haben scheint, und jetzt nur noch in seinen Trümmern zu sehen ist. Auch hat der Kupferstecher das Chor ohne Fenster gezeichnet. Doch so sehr diese und andere Ungenauigkeiten den Werth des Bildchens für die Entscheidung unserer Frage herabzudrücken scheinen, muss man doch zugeben, dass der Zeichner die Giebeldächer nicht wohl aus der Luft gegriffen haben kann, zumal, da er dieselben oben abgewalmt erscheinen lässt, was er bei keinem der zahlreichen Giebeldächer an der Abteikirche und den Häusern des Städtchens auf unserem Wallfahrtsfähnchen gezeichnet hat. Die Pfarrkirche hat allerdings in den Seitenschiffen fünf durch Strebepfeiler markirte

rkirche zu Cornelimünster.

Blatt 1.



Mauertheile, doch hätte der Baumeister über jedem dieser Theile, oder, was dasselbe heisst, über jedem Fenster ein Giebeldach errichten wollen, so wäre eine höchst unruhige Wirkung, die mit der ruhigen Architektur in Widerspruch gekommen, das Ergebniss einer solchen Anlage geworden. Nehmen wir aber das kurze Stück östlich hinzu, welches schon zum Polygon des Seitenchörchens gehört, (vergl. Grundriss) wie es an der Nordseite noch vorhanden ist, so erhalten wir sechs Theile, die, zu je zwei zusammengefasst, nur drei Giebeldächer nothwendig machen; in diesem Falle wäre die Zeichnung nicht so ganz ungenau, wie es auf den ersten Blick scheint. Will man uns entgegnen, dass an der Südseite nie ein Chörchen gewesen, so machen wir darauf aufmerksam, dass die Sacristei, welche jetzt die östliche Verlängerung des südlichen Seitenschiffes bildet, einer Inschrift gemäss, in den Jahren 1715 und 1716 erbaut ist. Damit stimmt auch die rohe Form dieses Aubaues; früher muss hier die alte Sacristei gestanden haben, welche wahrscheinlich dem nördlichen Seitenchörchen ähnlich war. Nimmt man an, dass in den genannten Jahren neben anderen Umbauten, die das Innere, wie wir später sehen werden, wesentlich umänderen, auch ein neues Dach auf die Kirche gesetzt worden, so erklärt sich, dass die Kirche auch vor dem Brande von 1825 dasselbe Dach gehabt wie heute. Dass dies der Fall gewesen, behaupten nämlich alle, welche den Bau früher gekannt haben. In einer Zeit, in welcher man das Althergebrachte gänzlich missachtete, wird man sich nicht gescheut haben, der geringeren Kosten wegen die Giebel zu beseitigen um das dadurch gewonnene alte Steinmaterial zum Aufbau der neuen Sacristei zu benutzen. Es scheint also, dass die Kirche ursprünglich auf jeder Langseite drei abgewalmte Giebeldächer gehabt. Doch hier stossen wir auf eine kleine Schwierigkeit. Wie das Höhenverhältniss der Mittelschiffmauern zu den Seitenschiffen im Querschnitt darzuthun scheint, war das frühere Dach nicht höher als das jetzige. Waren nun die Giebelfelder aus dem gleichseitigen Dreieck gebildet, so ergab sich eine Firsthöhe der Giebeldächer, welche derjenigen des Hauptdaches fast gleich sein musste. Alsdann aber wäre die im Inneren der Kirche so entschieden ausgesprochene Unterordnung der Seitenschiffe unter das Mittelschiff im Aeusseren verläugnet worden; eine Grundsatzlosigkeit, die wir dem alten Meister nicht anhängen möchten. Auch erscheint die Annahme, dass die Grundlinie der Giebelfelder tiefer, etwa da, wo die Strebepfeiler in die Mauer auslaufen, gelegen habe, nicht wahrscheinlich, denn von Ausfüllungen der Zwickel, welche dann bei Herstellung der jetzigen geraden Abschlusslinie hätten vorgenommen werden müssen, ist nirgendwo eine Spur zu entdecken. Will man aber dem Zeichner des Wallfahrtsfähnchens Glauben schenken, so hätte nur das Chordach die jetzige Firsthöhe gehabt; das Dach des Langschiffes wäre aber bedeutend höher gewesen und gegen das Chor schräg abgefallen. Das auf diese Weise gewonnene Bild der alten Kirche ist in nichts verschieden von einer Darstellung der Pfarrkirche auf einem Oelgemälde in der Abtei. Dort fand der jetzige Eigenthümer, Herr Starz unter einem Zimmeranstrich ein auf die Wand gemaltes Bild, welches aus der Vogelperspective den Plan für die im Sinne des vorigen Jahrhunderts umzubauende Abtei veranschaulicht. Oberhalb der Abtei sehen wir die Pfarrkirche. Der Standpunct des Malers liegt unterhalb der letzteren und west-süd-westlich von der Kirche, so dass über dem im Westen an das südliche Seitenschiff angelehnten Bau, nur ein Giebeldach zum Vorschein kommen kann. Dasselbe ist abgewalmt; Das Mittelschiffdach, steil ansteigend, bedeutend höher als das Dach des Chores.

Aus diesen Gründen dürfte sich also mit ziemlicher Gewissheit ergeben, dass die Kirche früher Giebeldächer und ein höheres Mittelschiffdach gehabt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Der am 30. Juli 1864 zu Berlin verstorbene k. pr. Consistorialrath. Dr. Karl Gustav Beneke hat durch Testament eine Stiftung geschaffen, welche aus ihren Mitteln jährlich zwei Preise an die beiden vorzüglichsten Bearbeitungen einer gestellten wissenschaftlichen Aufgabe gewähren soll. Die philosophische Honorenfacultät der Georgia Augusta in Göttingen, welche zur Stellung dieser Aufgaben aus allgemein philosophischen Wissenschaften die Berechtigung erlangt hat, ist in den Stand gesetzt, für den 2. April d. J. die erste Preis-Aufgabe zu stellen, und zwar wünscht sie eine kritische Geschichte der allgemeinen Principien der Mechanik, bezeichnet die Zeit Galilei's als den geeigneten Anfangspunct der Darstellung und erwartet nur einleitungsweise die Leistungen der antiken Mathematik und Mechanik in der zum Verständniss nöthigen Ausdehnung erörtert zu sehen. Der erste Preis wird mit 500 Thlr. Gold, der zweite mit 200 Thlr. Gold honorirt werden. Die Bearbeitungen sind bis zum 31. August 1871 dem Decan der philosophischen Facultät zu Göttingen in deutscher, lateinischer, französischer oder englischer Sprache einzureichen, mit einem Motto und dem Namen des Verfassers in versiegeltem Couvert in üblicher Weise versehen. Gekrönte Arbeiten bleiben unbeschränktes Eigenthum ihrer Verfasser.

Aachen. Vor einigen Wochen führten mich andere als kunstgeschichtliche Interessen nach Mariawald, wo ich im vorigen Herbst die Ruinen der spätgothischen Wallfahrtskirche aufgenommen hatte. Seitdem hatte das schöne Monument entsetzlich gelitten.

Im verflossenen Herbst war das Maass- und Stabwerk des grossen Fensters im Westgiebel noch ganz vorhanden; jetzt hangen zwischen den Eisenstäben nur noch einige Stücke von den Pfosten; alles Uebrige ist verschwnnden. Die dnrch nichts gedeckten Soitenmauern dor Kircho, der Westgiebel und die Strebepfeiler sind in ihren oberen Schichten so verwittert und theilweise aus dem Loth gewichen, dass sie bis auf die Kämpferlinie herab von jedem Sturmwind fortgerissen werden können. Alsdann würden von dem Fenstermaasswerk auch die letzten, in den Fensterbogen hangenden Reste verschwinden, die jetzt noch genügen, um einom geübten Meister die Reconstruction des Ganzen zu ermöglichen. Kurz, wenn die Mauern nicht frühzeitig im kommenden Herbste hinreichend gedeckt und überhaupt die Restauration dor Kirche nicht bald in Angriff genommen wird, dann werden wir in kurzer Zeit um ein schönes Baudenkmal des ausgehenden XV. Jahrhnnderts ärmer sein. Hoffen wir, dass die energische Vorsorge der Trappisten-Gemeinde zu Mariawald uns vor diesem Verluste bewahrt.

J. S.

Aachen. Der Architekt Herr Hngo Schneider, ein Schüler des bekannten Ungewitter, der einen Concurrenzplan zur musivischen Ausschmückung des Octogons der hiesigen Münsterkirche eingereicht hat, ist vor Kurzem beauftragt worden, die Pläne zu der nenon katholischen Kirche in der Universitätsstadt Greifswalde anzufertigen. Diese Stiftung der katholischen Studentenschaft Deutschlands wird in den Formen des XIV. Jahrhunderts gehalten und eine stattliche Kirche mit hohem Mittelschiff und niedrigen Seitengängen darstellen, die sich hinsichtlich ihrer Constructionen und ornamentalen Einzelheiten an jene charakteristischen Monumente des Backsteinbaues anschliessen soll, wie dieselben sich noch in grosser Zahl im nördlichen Deutschland, zu Danzig, Marienburg, Brandenburg, Stralsund u. s. w. erhalten haben. Der in Rede stehende Künstler hat auch vor einiger Zeit den Plan zu einer neuon Pfarrkirche in Otzenrath, Kreis Grevenbroich, entworfen, die schon im Herbst ihror Vollendung entgegen geht. Dieselbe wird, abweichend von den gothischen Kirchen aus neuester Zeit, einen Contralbau im Achteck ropräsentiren, dessen sternförmig gebildete Gewölbe im Inneren nur von einer schlanken Säule getragen werden. Das intoressante Bauwork lehnt sich thoils an die Karlskirche auf der Kleinseite von Prag, errichtet unter Karl IV., theils an jene einschiffigen Hallenkirchen an, wie sie sich am Rhein und in der Eifel noch häufig vorfinden. Dieser Versuch, in der Gothik auch für einfache Pfarrkirchen einen Centralbau zur Ausführung zu bringen, ist um so mehr zu begrüssen, als auf diese Weise dem häufig gemachten Vorwurf begegnet wird, dass die Gothiker der neuesten Zeit in ihren Entwürfen monoton und stereotyp geworden seien und keine neue Grundrissform aufzustellen vermöchten, welche sich von der der Kreuz- und Hallenkirchen merklich unterscheide.

Nürnberg. Es schreibt die Chronik des Germanischen Museums:

Die Jahresconferenz des Germanischen Museums fand in den Tagen vom 20.—22. Mai d. J. Statt. An derselben nahmen ausser den beiden Vorständen folgende Ausschussmitglieder persönlich Theil:

Stadtrath Dr. Adam, Dr. Frhr. v. Aufsess, Dr. Baierlacher, Dr. Beckh, Hofrath Dr. Dietz, Hofrath Dr. Fickler, Dr. E. Förster sen., Professor Dr. Gengler, Professor v. Giesebrecht, Archivrath Dr. Grotefend, Professor Dr. Hauck, Generalconservator und Director v. Hefner-Alteneck, Director Dr. Hettner, Director von Kreling, Director Frhr. v. Ledebur, Domainenrath und Archivar Frhr. v. Löffelholz, Professor Dr. v. Ranmer, Bez.-Ger.-Director Rehm, Baurath v. Ritgen, Professor Dr. aus'm Weerth, Dr. Zehler, so wie der Rechtsconsulent Advocat Nidermaier und der Controleur Kaufmann Herzer. Durch legale Vertretung haben ihre Stimmen abgegeben die Herren Geh. Rath Dr. Baur, Bibliothecar Dr. Föringer, Oberstudienrath Dr. Hassler, Präsident Dr. v. Karajan, Director Dr. Lindenschmit, Professor Dr. Massmann.

Ausserdem haben diejenigen Beamten, denen ihro Stellung die Theilnahme an den Sitzungen des Ausschusses vorzeichnet, und einige Mitglieder des Gelehrtenausschusses, ohne sich an den Abstimmungen zu betheiligen, bei don Verhandlungen mitgewirkt.

Hauptgegenstand der Tagesordnung bildeten die Verhandlungen über den vom ersten Vorstande gestellten Antrag auf Revision der Satzungen und des Organismus der Anstalt. Der erste Vorstand hatte schon bei Stellung dieses Antrages bemerkt, dass er von der durch den Bundesrath des Norddeutschen Bundes bedingungsweise zugesagten Unterstützung nur die äussere Veranlassung nehme, eine schon längst nicht bloss von ihm erkannte, sondern auch vom Ausschusse wiederholt berathene Reform aufs neuo in Anregung zu bringen. Die Erklärung des Herrn Präsidenten des Bundeskanzleramtes des Norddeutschen Bundes in der Sitzung des Reichstages vom 22. April d. J., dass der Bundesrath keineswegs beabsichtige, die Unterstützung an die Bedingung einer formellen Statutenänderung zn knüpfen, hatte auch den Schein äusserer Beeinflussung genommen, und so war den Verhandlungen volle Freiheit gegeben. Dor Ausschuss konnte lediglich seiner inneren Ueberzeugung folgen; also auch mit den Verhandlungen an die früher, in den Jahren 1862 und 1863, über eine Satzungsänderung geführten wieder anknüpfen, die damals aus äusseren Gründen nicht zum vollen Abschlusse gekommen waren.

Mit voller Ueberzeugung erklärte daher die überwiegende Majorität sich für die Nothwendigkeit einer sofort vorzunehmenden Revision. Da die Angelegenheit wohl vorbereitet war, eine Reihe von Gutachten wissenschaftlicher Autoritäten, Zuschriften von Pflegern und Freunden der Anstalt, Aeusserungen der Presse, so wie ein von einer Fachmännorcommission aus der Mitte des Ausschusses vorher berathener Satzungsentwurf vorlagen, da fernor der Localausschnss durch eine Commission alle noben den wissenschaftlichen Fragen in Betracht kommenden Umstände hatte erforschen und prüfen lassen und endlich die wichtigeren Schriftstücke schon vorher den Mitgliedern lithographirt mitgetheilt worden, so waren die Verhandlungen selbst wesentlich erleichtert.

Nach einem längeren, übersichtlichen Vortrage des zum Referenten ernannten Rechtsconsulenten der Anstalt, Advocat

Nidermaier, war die ganze Frage so klar dargelegt, dass die Discussion vollkommen sachgemäss sich gestalten konnte und der Entwurf der Fachmännercommission mit geringen Veränderungen angenommen wurde. Schon bei der Berathung nach Paragraphen gaben nur die ersten drei, in denen Zweck und Bedeutung der Anstalt dargelegt ist, zu weitergehenden Erörterungen Anlass; und nachdem ihre Festsetzung fast einstimmig erfolgt war, wurde schliesslich der ganze Entwurf durch Namensaufruf von 28 Abstimmenden einstimmig angenommen.

Der so angenommene Satzungsentwurf liegt bereits der königl. baierischen Regierung, als der Regierung des Landes, worin die Nationalanstalt ihren bleibenden Sitz hat, zur Genehmigung vor. Wenn diese erfolgt sein wird, werden wir den Wortlaut der neuen Satzungen veröffentlichen; doch glauben wir jetzt schon aussprechen zu sollen, dass das durch keinerlei äussere Einflüsse entstandene, lediglich aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangene Werk den vielen ausgesprochenen Wünschen der Gönner und Freunde der Anstalt Rechnung trägt, ohne auf der anderen Seite die laut gewordenen Befürchtungen wahr zu machen. Wir dürfen hoffen, dass das in seiner Grundlage von fünf ausgezeichneten Gelehrten, den Herren Professor v. Giesebrecht, Archivrath Dr. Grotefend, Oberstudienrath Dr. Hassler, Professor Dr. v. Raumer und Professor Dr. aus'm Weerth aufgestellte Werk sich der Zustimmung und Billigung der Gelehrtenkreise erfreuen werde, wie es auch gewiss von dem Volke, zu dessen Erhebung und Belehrung ja in letzter Linie, wie jede wissenschaftliche Thätigkeit, so auch unsere Nationalanstalt, dienen soll, freudig begrüsst wird, da der neue Satzungsentwurf gerade auf Anregung und Befriedigung des Volkes ein besonderes Gewicht legt.

Möge denn reicher Segen für unser Germanisches Museum aus diesen ernsten Verhandlungen fliessen; mögen die neuen Satzungen keinem der alten Freunde desselben Grund zu irgend einer Einwendung geben, ihm vielmehr nun auch diejenigen zuführen, die sich bis jetzt noch fern gehalten haben! Möge das deutsche Volk sich freudig der Anstalt annehmen, möge es sich um sie scharen, möge es Veredlung, Erhebung und Begeisterung aus ihr schöpfen, und möge diese recht bald das hohe Ziel erreichen, durch Förderung der strengen Wissenschaft, wie durch belehrenden Einfluss auf das Volk ein Ehrendenkmal desselben zu werden! Möge sie aber auch ein Denkmal der Opferwilligkeit der Nation sein, möge sie zeigen, wie diese bereit ist, in freier Vereinigung ein grosses Institut als gemeinsames Gut zu schaffen und zu erhalten! Das Gefühl, ein solches Institut zu allgemeiner Belehrung und Erhebung, zu steter Erneuerung der Eindrücke, die eine grosse Vergangenheit auf das Volk übt, durch gemeinsame Opfer und Anstrengungen ins Leben gerufen, als Gemeingut der Nation im vollsten Sinne des Wortes zu besitzen, das wird ein Einheitsband sein, welches sich um alle Stämme schlingt, um so mächtiger, je grösser und erfolgreicher es die Opferwilligkeit der Nation gestaltet. Dieses Institut wird der Gegenwart und Nachwelt ein Zeichen sein, dass die deutsche Nation Gemeinsinn hat, dass sie aber auch geeint ist durch eine grosse Vergangenheit, geeint durch Erinnerung an diese und durch Schätzung derselben; es wird, indem es ein übersichtliches Bild der Culturentwicklung des deutschen Volkes gibt, zeigen, welch hohe geistige Einheit und Kraft in der Nation liegt, die ebenso heute wie vor Jahrhunderten sich in der Einheit der geistigen Strömungen, die das gesammte Volk durchziehen, in der Einheit der achtunggebietenden deutschen Kunst und Wissenschaft, in der Einheit der Poesie, deren erhabene Schöpfungen ihren Zauber üben, so weit die deutsche Zunge klingt, spiegelt, endlich in der Einheit des ernsten Strebens nach Idealen, wie nach realen Verbesserungen, in der Einheit der begeisterten Liebe für alles Schöne, Grosse und Gute, der auch unser Germanisches Nationalmuseum, wie so manches gemeinsame Werk, sein Dasein dankt.

Durch den am 3. Juni erfolgten Tod des k. k. Regierungsrathes, Dr. Jos. Diemer, Vorstandes der k. k. Universitäts-Bibliothek zu Wien, hat auch unser Gelehrtenausschuss einen schmerzlichen Verlust erlitten.

Regensburg. (Zur Geschichte der Kirchenmusik.) Dr. Dom. Mettenleitner besitzt aus dem Nachlasse eines Dorfschulmeisters und Componisten eine Messe, ein Requiem, ein Tantum ergo, eine Litanei, welche sämmtlich je einem Thema („Mich fliehen alle Freuden"; „Ein Vogelfänger bin ich ja"; „Wir winden dir den Jungfernkranz"; „Wer niemals einen Rausch gehabt" u. s. w.) und ebenso vielen Variationen, als die Messe, das Requiem, die Litanei Textstücke hat, unterlegt sind. — In einer Musikgeschichte der Oberpfalz von demselben Verfasser erscheinen als Proben dieser heillosen Entweihung des Gotteshauses unter Anderem zahlreiche Beispiele, eine Orgelbegleitung zur Präfation und zum Pater noster aus der Feder eines Mannes, der sich die Aufgabe gestellt hatte, eine „Sammlung guter und würdiger Kirchenmusik zu veröffentlichen". Man denke sich ein Auf und Ab durch die ganze Orgel in allen verschiedenen Scalen, Terz-, Sext-Läufen in $^1/_{16}$, $^1/_{32}$ Tact, dann eine Harmonieführung, welche an Kühnheit fast die kühnsten Modulationen (in Tristan und Isolde) erreicht, einen Wechsel in der Rhythmik, den man geradezu für abgeschrieben aus genannter Oper halten könnte, wenn der Componist nicht schon vor diesem Werke gestorben wäre, endlich ein buntes Gemisch von allen möglichen anderen Opernarten — und man hat ein ungefähres Bild einer solchen Präfation und dergl. Das ist aber noch nicht das Grellste von dem, was noch immer Neues von Musik-Literatur erscheint, man ging in mancher Beziehung noch weiter. Und wo man nicht bis zu dieser Tiefe des Ungeschmackes herabsank, herrschen noch Schiedermeyer, Diabelli, Schmid, Buchler, Freyer, Pausch, Bauer, Ueberbacher, Pater Theoderich u. s. w. vor. Zu helfen ist da so lange nicht, als die Priester nicht abwehren oder doch nicht mitwirken; denn dass die Schulmeister von freien Stücken einer genannten höchst unwürdigen Kirchenmusik entschieden Einhalt thun, ist nicht zu hoffen, so lange der Clerus sich nicht mehr für eine bessere Zierde des Hauses Gottes bekümmert.

Ulm. Ende Juni. Innerhalb der jüngsten Tage wurde der Zeytblom'sche Altarschrein auf dem vom Kocherflusse umspülten Heerberge bei Gaildorf nach Stuttgart versetzt, nachdem ihn die Gemeinde gegen Entschädigung an den Staat abgetreten hat. Dieses ausgezeichnete, aus dem Ende des XV. Jahrhunderts stammende Kunstwerk, blieb in Folge seines dem Weltverkehr ziemlich entlegenen Aufbewahrungs-Ortes mehr als dreihundert Jahre lang der reisenden Kunstwelt, und damit auch der Speculation verborgen, und ist erst in neuerer Zeit durch:

„Ulm's Kunstleben im Mittelalter von Grüneisen und Mauch, Ulm 1840“, insbesondere aber durch die Abbildungen, in weiteren Kreisen bekannt geworden, die der Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben nach Zeichnungen von Eduard Mauch vom Jahre 1828 im Jahre 1845 ausgegeben hat. Die Gemälde — auf Holztafeln in Tempera-Manier ausgeführt — bestehen aus vier Flügelbildern, den zwei Bildern der Vor- und Rückseite der Staffel und der Umriss-Malerei der Rückwand des Schreines: also gleichsam aus sieben für sich bestehenden Darstellungen. Die Aussenseiten der beiden Flügel zeigen geschlossen die Verkündigung in den zwei Figuren der h. Maria und dem Erzengel Gabriel mit Spruchband, die inneren Seiten aber die Anbetung des Jesuskindes in der Krippe und die Darstellung desselben im Tempel; auf der vorderen Seite der Staffel oder Predella ist in dreizehn Brustbildern, in der Mitte Jesus, die Weltkugel in der Linken, die Rechte bedeutungsvoll aufgehoben, auf beiden Seiten die Apostel mit ihren Attributen, die Weltherrschaft Jesu dargestellt. Auf der Rückseite der Staffel ist das von zwei Engeln gehaltene Schweisstuch und darüber auf der Rückseite des Schreines, mitten in Rankenverzierungen, auf einem Blumenkelche das Brustbild des Meisters, ein Spruchband haltend, auf welchem steht: „das werk hat gemacht bartholme Zeytblom, maller zu Vlm. 1497.“ Auch ohne diese Documentirung würden sich diese Gemälde als Werke Zeytblom's zu erkennen geben: denn die scharf gezeichneten, sinnigen Männerköpfe, wie die anmuthigen weiblichen, alle in fein aufgetragenen, kräftigen und gesunden Gesichtsfarben, so wie der durchdachte Faltenwurf, besonders zierlich an weissen Gewändern, finden sich in dieser Eigenthümlichkeit nur an den Werken des Meisters Zeytblom, der „schönen Blume seiner Zeit“, wie ihn ein Dichter besang. Unübertrefflich ist ja das liebliche, ideale Antlitz der Madonna dem Erzengel gegenüber! Die inneren Flügelbilder, die Vorderseite der Staffel und das Innere des Schreines haben Goldgründe; die in letzterem stehenden drei in Holz geschnitzelten, vollkommen runden und bemalten Figuren der Maria mit dem Kinde, der Katharina und Barbara zu den Seiten, blieben in der Heerberger Kirche zurück und sollen dort eine andere, gleichfalls wieder würdige Aufstellung erhalten.

So sehr es nun im Interesse der Kunstlehre und dem der Kunstfreunde erfreulich sein mag, dass diese Altargemälde durch ihre neue Aufstellung in dem Locale der Staatssammlung von alten Kunstwerken des Landes nicht nur zugänglicher werden, sondern auch einen günstigeren Standpunct und bessere Pflege für ihre Erhaltung erhielten, was ihnen wohl zu gönnen ist; so sehr ist das Bedauern gerechtfertigt, dass diese Kunstschätze ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte entrückt wurden, welchem sie neben ihrem inneren Werthe auch dadurch ein besonderes Interesse verliehen haben, dass sie, obgleich sie mit der ganzen Umgegend all die wechselvollen Schicksale theilen mussten, welchen während der letztvergangenen drei Jahrhunderte ganz Deutschland unterlag, dennoch unversehrt aus all diesen Stürmen hervorgegangen sind. Ein für die alte Geschichte Ulm's Begeisterter hat indessen noch einen besonderen Grund, auf die Translocirung dieser Bilder mit wehmüthigen Gefühlen hinzublicken, — denn wiederum ist dadurch eine Gelegenheit vorüber gegangen, die vor mehreren Jahren begonnene Anlage einer Localgalerie zu vervollständigen, ohne dass auch nur der Versuch gemacht worden wäre, ein aus Ulm hervorgegangenes Werk für die ursprüngliche Heimath zu erwerben. Der gebildete Reisende sucht dort so gut wie in Augsburg, Nürnberg, Nördlingen u. s. w. eine derartige Sammlung.

Der Zeytblom'sche Altar war eine Stiftung der damaligen Landesherrschaft, der Reichsschenken von Limpurg, welche auch den angebrachten Familienwappen nach zu urtheilen, sehr wesentlich zum Kirchenbau beigetragen haben mögen.

Stuttgart. Bei Ebner & Seubert in Stuttgart erschein ein Ergänzungsband zu: Neuestes Künstler-Lexikon von Fr. Müller Derselbe enthält: Neuere Forschungen über ältere Künstler so wie alphabetische Uebersicht der Künstler der Gegenwart und ihrer Leistungen, meist nach autobiographischen Notizen.

Die erste Lieferung (Lex. 8. geh. 7 Bogen. Preis fl. 1 12 kr. oder 24 Sgr.) liegt vor und nach Einsicht derselben freuen wir uns auf die Fortsetzung. Als im Jahre 1864 das Künstler-Lexikon abgeschlossen wurde, waren zugleich Nachträge angekündigt, welche in Zwischenräumen von 3—5 Jahren erscheinen sollten. In der That haben die vergangenen 5 Jahre wieder einen reichen Stoff auf biographischem Gebiete geliefert, theils in Folge neuerer Forschungen über ältere Künstler, theils durch Zuwachs jüngerer Talente. Insbesondere aber hat die Pariser Ausstellung von 1867 das Interesse an der Kunst in weiteren Kreisen verbreitet und neben den bisher bekannten Namen der Hauptkoryphäen eine grosse Zahl, wenn auch weniger hervorragender, so doch für Manche ebenso interessanter Künstler aller Völker aus dem Dunkel emporgehoben. Die immer bedeutender wirkenden permanenten Kunstausstellungen in den Hauptstädten Europa's tragen das Ihrige dazu bei, unsere Aufmerksamkeit an neue Werke und neue Künstler zu heften. Es wird somit nicht nur für den Mann vom Fach, sondern auch für das Publicum Bedürfniss, sich über das Leben und die Schöpfungen der letzteren zu unterrichten. Es ist in dieser Beziehung keine Mühe gescheut, das Alte zu ergänzen und möglichst viel Neues zu bringen. Was die deutschen Künstler betrifft, kann man Neues, Sicheres und Interessantes versprechen, indem der directen Bitte um biographische Beiträge von mehr als 200 Künstlern entsprochen worden ist.

Wien. In Wien ist ein Exemplar der ältesten Ausgabe des „Heldenbuches“ entdeckt worden. Es waren bisher nur drei Exemplare der ersten Ausgabe, welche ohne Angabe des Ortes und des Jahres ist, bekannt, von welchen das jüngste, vor wenigen Jahren entdeckte, die königl. Bibliothek in Berlin erwarb. Das in Rede stehende Buch ist trefflich erhalten und mit vielen Holzschnitten geziert. Es stammte aus der Bibliothek der niederrheinischen Freiherren von Loe zu Wissen und befindet sich gegenwärtig im Besitz der Freifrau von Dalberg in Wien. Es wird sehr gewünscht, das seltene Werk für die k. k. Hofbibliothek zu erwerben.

Linz. (Oesterreich.) An unserem Mariä-Empfängniss-Dom wurden im Jahre 1868 sämmtliche äussere und innere Mauern in der Krypta vollendet; es ist somit der Unterbau des ganzen Presbyteriums nebst den anliegenden Sacristeibauten bis auf die

Höhe des inneren Kirchenpflasters gebracht. Ausser den äusseren Umfassungsmauern enthält dieser Bautheil zahlreiche starke Gurtbogen, welche die im Inneren stehenden Pfeiler, die als Fundamente zu den oberen Säulen dienen, mit einander verbinden, so wie die einzelnen Gewölbeabtheilungen umschliessen. Es ist hiermit ein wichtiger Abschnitt im Baue eingetreten, insofern jeder Stein, welcher von jetzt an zum Oberbau versetzt wird, dem Beschauer sichtbar bleibt. Zur Vollendung der Krypta wurden in diesem Jahre 10,676 Kubikfuss bearbeitete Werkstücke von Granit und Conglomeratsteine versetzt, so wie circa 100 Kubik-Klafter Bruchsteinmauerwerk aufgeführt. — So weit die Maschinengerüste stehen, wurde der Oberbau im Anschluss beiderseits an die Votivcapelle in Angriff genommen. Es wurden vom Kirchenpflaster an 6 Schichten in einer Höhe von 7 Fuss 9 Zoll aufgesetzt, welche 4390 meist bearbeitete Werkstücke nebst dem entsprechenden Füllmauerwerk enthalten. Dieser Theil des Oberbaues enthält die äusseren Umfassungsmauern, die Fortsetzung des Capellenkranzes nebst den südlichen Stirnmauern der Sacristeibauten und ausserdem 12 innere Säulen. Von den inneren Säulen wurden 2 in der ganzen Höhe bis zum Gewölbecapitel versetzt, von einer dritten grösseren Säule der Sockel versetzt.

Im Inneren der Mariencapelle wurden folgende Arbeiten ausgeführt:

Zuerst wurde das Ziegelpflaster als Unterlage des Marmorfussbodens gelegt und das Altar-Fundament mit den Stufen aufgemauert. Dann wurde das mittlere gemalte Fenster eingesetzt, um den Baldachinbau, in welchem die Statue der unbefleckten Mutter Gottes sich befinden wird, aufstellen zu können. Dieser reich verzierte Baldachinbau wurde mit der grössten Sorgfalt aufgesetzt und gereicht der Capelle schon jetzt zur Zierde. Unter den 5 Fenstern wurden dann die ebenfalls reich verzierten Nischensteine eingesetzt, welche zusammen 24 Abtheilungen bilden, in deren jede ein Mosaikbild eingesetzt wird. Die übrigen Fenster in der Kapelle wurden mit weissem Glase provisorisch verglast.

Die Glasmalerei zu dem vorhin erwähnten Fenster wurde in der Glasmalerei-Anstalt des Herrn Neuhauser in Innsbruck ausgeführt, die Zeichnungen zu den Figuren in demselben vom Herrn Professor J. Klein in Wien entworfen, welcher auch die Zeichnungen für die Mosaikfiguren anfertigt.

Das Glas ist englisches Krystallglas, welches die Eigenschaft hat, dass es bei schönen feurigen Farben die Sonnenstrahlen nicht so stark durchfallen lässt, wie gewöhnliches farbiges Glas. Das Fenster enthält im obersten Kreise den h. Geist, umgeben von Blumenornamenten; in den 2 darunter stehenden Spitzen 2 Engelfiguren mit der Schrift: „benedicta tu in mulieribus."

Die 14 Abtheilungen des Fensters enthalten 14 Brustbilder: „Jesse, David, Joachim, Anna, Hieronymus, Epiphanius, Germanus, Tarasius, Bernardus, Alexander VII., Gregorius XVI., Pius IX., Maximilianus.

Gegenwärtig wird an dem Abschluss der offenen nördlichen Seite der Capelle gearbeitet. Mit diesem Abschluss wird eine Erweiterung der Capelle verbunden, welcher provisorische Vorbau eine Sacristei und eine Empore enthält. Die Mosaikbilder, der Marmor-Fussboden, die anderen Fenster sind in Arbeit. Der Altar ist in der Werkhütte in Arbeit. Die kleineren Theile desselben werden von weissem cararischen Marmor, die Altar-Mensa ist ein Stück Marmor aus Tirol 8 Fuss lang, 3 Fuss 6 Zoll breit, 7 Zoll dick. Die Mutter-Gottes-Statue und 9 Engelfiguren, welche dieselbe umgeben, werden von dem berühmten Bildhauer Herrn Joseph Gasser in Wien in Stein ausgeführt und sind der Vollendung nahe.

Die Steinmetzen arbeiten so eben an dem Gurtgesimse, welches unter den Fenstern herläuft, so wie an den grossen Säulenstücken. Für die 2 Treppenthürmchen und Strebepfeiler, welche im nächsten Jahre aufgesetzt werden sollen und weit über das Dach der Marienkapelle hervorragen werden, sind eine grosse Menge Werkstücke fertig, und die Steindächer in Pyramidenform mit Krabben auf den Kanten gegenwärtig in Arbeit. Eine Anzahl grosser Säulenstücke von Granit ist geliefert, welche in diesem Winter vorbereitet, und im nächsten Jahre aufgesetzt werden.

Ofen. Bei Alt-Ofen hat man die Fundamente einer gothischen Kirche entdeckt. Auf den Lehmgründen einer Ziegelfabrik, am Fusse der westlich von Ofen sich erhebenden Weinberge, stiess man auf ein mittelgrosses, polygones, an den Ecken mit Pfeilern gestütztes Sanctuarium, das bis jetzt auf eine Klafterhöhe offengelegt worden ist. Nach der Ansicht des ungarischen Gelehrten Romer ist dies eine Kirche aus dem XIV. oder XV. Jahrhundert, die auf einige Klafter Entfernung von Knochengerippen umgeben ist. Auf der Südseite erstrecken sich mehrere parallel laufende Mauern, wahrscheinlich die Ueberreste eines alten Klosters; auch die einstmaligen Einfriedungsmauern ragen hervor. Vielleicht, meint Romer, habe man hier das von den Alterthumsforschern oft gesuchte Weisskirchen vor sich.

Basel. Zu dem Vermächtniss, welches die verstorbene Emilie Linder dem Museum ihrer Vaterstadt Basel hinterlassen hat, gehört auch das neueste Oelgemälde des Professors Eduard Ille: die Zeit des dreissigjährigen Kriegs. Den Schauplatz des Bildes stellt eine durch Brand, Mord und Plünderung verheerte, dreischiffige Kirche dar, welche mit ihren alterthümlichen Pfeilern und Bogen dem Ganzen eine charakteristische Umrahmung verleiht. In dem einen Seitenschiff hat sich die katholische Liga unter dem Erzbischof von Köln zu Fahnenweihe und Schwertsegen versammelt: Pappenheim und Tilly, Max I. von Baiern und Cardinal Fabio Chigi, Altringer und Gallas u. s. w. Abgewendet von ihnen sinnt Wallenstein, den Astrologen Seni und den Unterhändler Sesina zur Seite, über seine Plane. Ihm gegenüber der beobachtende Ottavio Piccolomini, Don Peneranda und die Jesuiten Lamormain und Balde. Im anderen Seitenschiff haben sich unter den Klängen eines Chorals die Heerführer der protestantischen Union niedergelassen, Gustav Adolph, Oxenstierna, Bernhard von Weimar, Torstenson, Horn, Wrangel und Königsmark. Abgekehrt von ihnen trauert Friedrich der V. von der Pfalz, der Winterkönig, mit seiner englischen Gemahlin, begleitet von Christian von Braunschweig und dem Grafen Thurn. Diesen gegenüber steht der Mansfelder, hinter dessen Rücken ein Wortgefecht Statt findet. Im Mittelschiff ragt der Kreuzesbaum mit dem Erlöser aus Schutt und Rauch in den vom Brande gerötheten Himmel empor. Im Vordergrunde sitzen die kolossalen Gestalten des Todes und der Pest, über Leichen, Trümmerwerk und Zerstö-

rung. Nichts lebt um sie her als zwischen beiden ein unter Unkraut und Giftpflanzen friedlich schlummerndes Kind, das Nachgeschlecht andeutend, welches jene Schreckenszeit des Bruderkriegs unbewusst überlebte. Auf dem Reste der Kirchhofmauer, an welcher die beiden Würgengel gelagert, ist das von Moscherosch gedichtete Kriegslied des Glaubens zu lesen.

Florenz. Der deutsche Architekt P. v. Geymüller, der gegenwärtig in Paris lebt, hat unter den architektonischen Handzeichnungen der Ufficien in Florenz nicht nur den bisher nur unvollkommen bekannten Originalplan Bramante's zur St. Peterskirche in Rom, sondern noch 52 andere, bisher nicht beachtete Pläne anderer Meister zu demselben Bau aufgefunden, welche neues Licht über die Baugeschichte dieser grössten aller Renaissancekirchen verbreiten. Geymüller hat diese Zeichnungen vorläufig in einer kleinen Schrift beschrieben, dieselben aber auch photographiren lassen und gedenkt, binnen Kurzem ein grösseres Werk über Bramante's Entwurf herauszugeben.

Amsterdam. Wie stiefmütterlich hier in Holland die ideale Kunst, und hauptsächlich die christliche Kunst behandelt wird, sowohl von den Protestanten als Katholiken, ist bekannt, und daher begreiflich, wie undankbar die Stellung eines religiösen Bildhauers werden muss, der sich nicht erniedrigen will, Fabrikarbeit zu liefern, und wie wenig überhaupt ein religiöses Kunstwerk geschätzt wird.

Desto mehr müssen die Leistungen des Bildhauers Johann Stracké begrüsst werden, der wiederum durch eine seiner letzten Arbeiten, Madonna mit dem Jesuskindchen, als Haut-relief, bewiesen hat, dass er trotz der ungünstigen Verhältnisse sich seiner so ehrenvollen Stellung bewusst bleibt und mit stetem Eifer und Liebe seine Bahn zu verfolgen strebt.

Der Herr Stracké hat unstreitig durch seine Arbeiten in Münster, unter Anderem seine lebensgrosse marmorne Madonna für die Ignatiuskirche, seine 7 Fuss grosse marmorne Joseph-Statue, als Pendant für eine Madonna von Achtermann aus Rom, durch seine Statuen für den Dom und Andere sich einen ehrenvollen Namen erworben und genugsam bewiesen, dass er dem kalten Steine ein tief religiöses, liebevolles Gefühl einzuhauchen weiss.

London. Der Erzbischof Manning hat in Mill-Hill den Grundstein zu dem „St. Joseph's College of the Sacred Heart for Foreign missions" gelegt, dem ersten katholischen Missions-Seminar, welches in England seit der Reformation erbaut worden ist. Das neue Seminar, auf einem Hügel gelegen, wird im venetianischen Stil erbaut werden und gegen hundert Räume enthalten, darunter Bibliothek, Refectorium und eine hübsche Capelle von etwa 100 Fuss Länge, welche gleichzeitig als Pfarrkirche für die Katholiken der Umgebung dienen soll.

Jerusalem. In Jerusalem ist der Neubau der grossen Kuppel der Grabkirche nunmehr vollendet. Das alte, zu niedrige Bauwerk bot den Anblick einer schweren, erdrückten Masse, während die neue Kuppel höher als die alte und durch einen besonderen Unterbau, eine Art Laterne, so gedeckt, dass kein Regen eindringen kann, wohl aber Licht und Luft, ebenso elegant in den Verhältnissen, wie solid in der Structur ist. Sie ist aus Schmiedeeisen gefertigt mit doppelten Rippen, inneren und äusseren, die, durch dünne Eisenstäbe mit einander verbunden, da, wo sie von einander abstehen, eine Galerie bilden. Die innere Seite ist mit Filz belegt, mit einem Kupferdrahtgeflecht überzogen und dann mit Gyps beworfen; die äussere hat einen Ueberzug von Holz, dann eine Filzdecke und über dieser wieder eine Metalldecke von Zinn. Ausserhalb der Kuppel führt eine Treppe auf die Spitze. Die Laterne 3 Meter hoch mit 5 Meter Durchmesser, trägt ein Kreuz, das am 15. August v. J., als dem Napoleonstag, enthüllt worden ist. Am Fuss der inneren Kuppel läuft eine Galerie um den ganzen Raum. In den dunkelroth bemalten 20 Nischen hangen je 5 goldene Lampen, ein Geschenk der russischen Regierung, an einem balkenartigen Träger von gleichem Metall. Die Nischen erhalten vergoldete Gitter. Das Ganze ist das Werk eines französischen und eines russischen Baumeisters, Mauss und Eppinger, letzter ist der Baumeister der russischen Vorstadt von Jerusalem. Besondere Schwierigkeiten bot die Bemalung der Kuppel dar, mit deren Leitung und Ausführung der Reisegefährte Saulcy's A. Salzmann aus Paris betraut wurde. Er musste einen Plan im Stile des XII. Jahrhunderts entwerfen, und durfte in Rücksicht auf die verschiedenen Confessionen weder Symbole noch Figuren noch Inschriften anbringen. Er hat sich daher auf Blumengewinde beschränkt, wie sie in den Bauten der Kreuzfahrer vorkommen. — Der 5 Meter hohe Mauerkranz kann noch nicht bemalt werden, weil die Regierungen darüber noch im Streite sind. Auch sollen über den Schlüssel zum h. Grabe, der bisher vom französischen Consul aufbewahrt wurde, Differenzen obwalten, da Russland den Mitbesitz desselben verlangt. H. Salzmann wird auch die Restauration der St. Annakirche in Jerusalem zu Ende bringen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 16. Köln, 15. August 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die symbolische Zoologie
in der christlichen Wissenschaft
und insbesondere
in der christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

(Fortsetzung.)

III. Der Widder, das Schaf und das Lamm.

1. Der Widder.

Wegen ihrer Eigenschaft als Opfer im alten jüdischen Cultus sowohl, als auch wegen ihrer Vergleichungen in den heiligen Büchern, sind der Widder, das Schaf, das Lamm, von ihrem anagogischen Standpuncte aus betrachtet, Anspielungen auf Jesus Christus, das Opfer κατ' ἐξοχήν [1]). Diese Thiere haben aber in den Werken der christlichen Kunst auch noch andere Bedeutungen, welche immer klar präcisirt und leicht zu errathen sind. So stellt z. B. der Widder, als Oberhaupt und Führer der Herde, die Apostel und ihre Nachfolger im Apostelamte, das Schaf bald die Apostel und bald die Gläubigen, das Lamm die Kleinen im Glauben dar. Das letztere hatte diese Bedeutung, sei es wegen seiner Sanftmuth und Unschuld oder wegen der Sorgfalt und zärtlichen Liebe, deren es sich von Seiten des göttlichen Oberhirten stets erfreut hat [2]).

1) Genes. XV, 9 et XXII, 13. — Exod. XXIX, 1. — Isaï LIII, 7. — Jerem. XI, 19. — Joh. I, 29, 36. — Apoc. V, 6, 8, 12, 13. — VI, 1. — VII. 7, 9. — XII, 11 etc.

2) Psalm. LXXVIII, 13. — LXIX, 2. — Matth. XV, 24. — Psalm. XLIII, 22 etc.

Wir werden uns nicht über den Platz verbreiten, den der Widder im alten Gesetze behauptete. Man weiss, dass dieses Thier in demselben stets die Materie des Opfers war, welches das zukünftige Opfer des Messias darstellte, und welches aufhörte, so bald die Wirklichkeit erschien [1]). Wir wollen nur erwähnen, dass der Widder sehr oft als Sinnbild des Heilandes auf den Glasfenstern, auf den Fresken der Katakomben dargestellt ist, und dass es nur wenige unter den Heiligthümern jener Krypten und unter den alten Sarkophagen gibt, auf denen man sie nicht dargestellt sähe.

Auf einem Sarkophag, den man unter dem Boden der alten Basilika des h. Petrus gefunden, hat ein Geist der Anspielung und der Allegorie, welcher heut zu Tage nicht mehr vorhanden ist, dem Widder Eigenschaften beigelegt, welche einige der Eigenschaften des Messias ausdrücken [2]). Man sieht ihn auf einem Felsen, dem rohen Sinnbilde des Calvarienberges sitzen und mit seinem ganzen Rücken an jenen Lorberbaum gelehnt, der auf den lateinischen Sarkophagen in Sculptur dargestellt ist, um bald den Feigenbaum des Zachäus, zuweilen den Baum des Lebens und hier den des Kreuzes darzustellen. Der Widder, der auf seinem Schwanze und auf seinen hinteren Pfoten sitzt, in gerader und aufrechter Stellung wie ein Soldat auf der

1) Aries est caro Christi, ut in Genesi Isaac in altari ponitur; sed aries mactatur, quod Christus crucifigitur, sed sola ejus caro moritur. Rhab. Alleg. in univ. sacr. scriptur.

2) Dieser Sarkophag ist gestochen in Bosio, Roma, sotterr. p. 73. — Dasselbe Sujet ist auch auf den Basreliefs fünf anderer Sarkophage, welche aus demselben Orte ausgegraben wurden und in demselben Werke gestochen sind (Fol. 45, 77, 85, 155 und 295); und auf zwei Wandgemälden in den Katakomben des h. Calistus und der h. Marcellinus und Petrus. (Fol. 231 und 295).

Wache, faltet seine vorderen Pfoten mit heiliger Inbrunst; er erinnert durch diese aufrechte Stellung, die nicht einem unvernünftigen Thiere, sondern dem Menschen eigen ist, dass der Heiland der Herr ist, dessen Opferung freiwillig war, und dass er am Kreuze als Mittler für den Menschen gebetet hat[1]).

Auf den Malereien in den Katakomben, so wie auch auf vielen anderen christlichen Denkmälern, ist der Widder, nicht nur weil er die Herde führt, sondern auch wegen der Kraft des Stosses, die er seinen Hörnern verdankt, und wegen seiner Kampflust, das Sinnbild der Apostel und der Fürsten der Kirche, ihrer Repräsentanten und Nachfolger[2]).

Auf einem Wandgemälde sind zwei Widder dargestellt, welche das „pedum pastorale" und das „situlum"[3]) — ganz priesterliche Attribute — tragen, von welchen das erstere das Sinnbild der hirtenmässigen Wachsamkeit und Autorität ist, das letztere aber bald das Sacrament der Eucharistie und bald die Werke der Barmherzigkeit und der Liebe darstellt.

Auf dem Sarkophag der Paulina, aus den römischen Katakomben, einem der merkwürdigsten Basreliefs, die der mystische Geist der ersten christlichen Jahrhunderte hervorgebracht, sieht man den guten Hirten unter sieben Widdern stehen. Der eine, den er auf den Schultern trägt, kehrt sich um, um ihn zu küssen; zwei andere fressen Gras, ein anderer ruht an seinen Füssen aus, ein fünfter bewirbt sich um seine Liebkosungen, ein anderer scheint mit Haltung und Blick mit ihm zu sprechen; er selbst zieht den siebenten und letzten an seinem kurzen Schweife, — ein liebliches Hirtengemälde, welches auf den ersten Blick die heilige Innigkeit darzustellen scheint, zu welcher das Priesterthum von Seiten Gottes zugelassen ist, welches jedoch einen noch präciseren und specielleren Sinn verbirgt, wenn man seine Eigenschaften genauer betrachtet. Denn diese scheinen in der That vollkommen, nicht nur auf die sieben Kirchen Asiens, welche im zweiten Capitel der Apokalypse erwähnt sind, zu passen (wie Bottari meint), sondern, und zwar ganz besonders auf die sieben Bischöfe dieser primitiven Kirchen selbst. Denn in der That hat der Widder weder in irgend einem Kunstwerke, noch auch im Mysticismus der heiligen Bücher eine Vereinigung von Gläubigen dargestellt, und die erwähnten, offenbaren Sinnbilder von sieben Aposteln oder Hirten scheinen ein genauer und gewissenhaft getreuer Ausdruck der in der Apokalypse erzählten Scene und der verschiedenen Neigungen zu sein, welche diesen sieben Bischöfen vorgeworfen werden. Die Stellungen dieser sieben Widder haben schlagende Aehnlichkeit mit dem, was man im heiligen Texte über jene „Engel der sieben Kirchen" liest. In diesem Texte werden der Bischof von Philadelphia und der von Smyrna gelobt und ermuthigt; der von Ephesus wird angegangen, den früheren Weg wieder zu wandeln; der Bischof von Laodicäa wird heftig, aber liebevoll getadelt; die von Pergamus und Thyatira werden hinsichtlich mehrerer Puncte gelobt, aber bezüglich anderer getadelt, und endlich der Bischof von Sardes wird „dem Namen nach lebend", aber wegen seiner Werke todt genannt. All dieses scheint uns in der besagten Sculpturarbeit dargestellt zu sein. Können die Bischöfe von Philadelphia und Smyrna, welche so liebevoll getröstet werden, und zwar der eine durch den in der Mitte stehenden, sich an den guten Hirten drängenden und mit ihm selbst zu sprechen scheinenden Widder und der andere durch den, der mit ihm spricht, indem er sich seinem Angesichte zuwendet und auf seinen Achseln sich befindet, bezeichnet sein? Kann derjenige, welcher auf dem höchsten Puncte des Hügels ganz allein Gras frisst, aber nach dem guten Hirten blickt, nicht den Bischof von Ephesus darstellen, welcher wegen der all zu grossen Herrschaft seiner Liebe so heftig getadelt wird? Scheint der Bischof von Laodicäa, der einer so grossen Lauheit beschuldigt wird, nicht sein Urbild im Widder zu haben, welcher gemächlich frisst, indem er dem Hirten seinen Rücken zuwendet, dessen Auge voll liebevoller Sorgfalt all sein Thun und Lassen beobachtet und verfolgt? Personificiren die beiden gegen Westen schauenden Widder nicht hinwiederum die Bischöfe von Pergamus und Theatira? Durch ihre Haltung zeigen sie Liebe und Folgsamkeit, aber ohne Liebkosungen zu suchen. Sollte der von Sardes, der Schuldige, der so streng getadelt wird, nicht der siebente und letzte Widder sein, den der gute Hirt am Schweife zieht? Dieser Act erinnert an das „aurem vellit" Virgil's (Ecclog. VI. 4), dessen Tradition Jedermann weiss. Zu bemerken kommt noch, dass der Schweif, abgekürzt, wie man ihn auf dem besagten Basreliefs sieht, in der heiligen Sprache,

1) Oblatus est quia ipse voluit. (Isa. LIII, 7).

2) Vergl. Rhab. Alleg. — De univ. VII, 8. — S. Brun Astens. in psalm. „Offerte." — Ibid. de novo mundo IV. — Ibid. De laud. beat. Virg. Mariae II. — Ibid. Homil. in natal. apostolor. II. — S. Eucher. Form. spirit. 4. — Hieron. Epist. 149, n. 6, t. 1, col. 407. — Odd. Astens. in psalm. 23.

3) Das „situlum" war ein Gefäss, welches die Nahrung des Hirten, das Brod, das er für den Hund und die Lieblingsschafe aufbewahrte und das Zeug enthielt, womit er sie im Falle der Noth verbinden konnte. Man sieht das situlum oder die situla, was dasselbe ist, häufig auf den Fresken und den Sarkophagen der Katakomben. — Situla, quod sitient, vas apta sit ad bibendum. (quod Graeci „cadum vocant") mystico carnem Christi significat, unde in libris Numerorum 24 scriptum est „fluit aqua da situlo ejus." (Rhab. de universo XIII, 5).

die Verachtung der Dinge Gottes, die totale Vergessenheit der letzten Zwecke darstellt, — Merkmale, welche sich sehr für denjenigen schicken, welchen die Apokalypse todt in den Augen des Herrn nennt.

Die Wandgemälde der Katakomben, welche das ermüdete und nach dem evangelischen Texte auf den Schultern des guten Hirten getragene Schaf darstellen, konnten nicht verfehlen, dieselbe Gunst auch als dem Oberhaupt der Herde bewilligt darzustellen. Man sieht auf einem dieser Fresken den himmlischen Hirten einen Widder auf seinen Schultern tragen und zwischen zwei anderen kleinen Widdern einherschreiten, welche friedlich mit der Stirn gegen ihn gewendet sind. Auf einem anderen sieht man denselben guten Hirten zwischen zwei Widdern einherschreiten, welche ihn mit Entzücken anblicken, während ein Widder, den er auf den Schultern trägt, ihn zu küssen scheint[1]). Ist dieser Widder, das Sinnbild des Priesters, ein zurückgeführter Ausreisser, oder ein gefallener Diener, welchem der göttliche Heiland beisteht? Ohne Zweifel beides, und man kann in diesem guten Hirten denjenigen sehen, welcher den verläugnenden Petrus bekehrt und dessen Mitleid denselben Apostel, nach einer mühevollen Nacht, mit dem wunderbaren Fischzug begnadigt hat.

Man bemerkt den Widder auch unter den sinnbildlichen Darstellungen von Lastern, welche auf den christlichen Denkmälern der Zeit zwischen dem XI. und XIV. Jahrhundert häufig vorkommen. Der erste Gebrauch, den dieses Thier von seinen Kräften macht, ist für den Kampf und Angriff; dazu versucht es seine Hörner, sobald es fühlt, dass sie aus seinem Kopfe hervorsprossen; es übt sie später, es fordert seines Gleichen heraus und greift in seinem Ungestüm selbst auch die Menschen an. Auch stellt es, insbesondere durch seine Hörner, welche in den moralisirten Bibeln und auf vielen christlichen Denkmälern den Teufeln beigelegt werden, den Angriff und die Gewaltthätigkeit des Versuchers und der Versuchungen selbst, so wie auch die der grimmigen Eifersüchten, der brutalen Streitigkeiten und Raufereien, und endlich die des Kampfes gegen die Gnade dar.

Der Widder hat, wie das Schaf, einen minder entwickelten Naturtrieb und weniger Intelligenz als die übrigen Thiere, und hat desshalb, von diesem Standpuncte aus, auf den hieratischen Denkmälern die dickste Unwissenheit, die Stupidität, die Albernheit und religiöse Gleichgültigkeit, die häufig aus derselben hervorgeht, personificirt[2]).

1) Bosio, Roma, sotterr. Wandgemälde am Gewölbe des vierten cubiculus in den Katakomben der h. Agnes. Fol. 467.

2) Adamantius immolatos apud Hebraeos arietes, apud nos iracundiam jugulari debere, putat intelligendum (Pierius). — Aries, motus iracundiae. . In aliam partem arietes principes sunt pravi etc. (Rhab. de univ. VIII, 7). — S. Brun. Astens. in Job. c. 42. — Yvo. Carnot. De reb. Eccl. Sermo de convenientia. — S. Hieronym. — S. Cyrill. — Origen.

2. *Das Schaf.*

In den so bekannten Worten der Prophezeiung des Isaias: „Er ist zum Opfer geführt worden wie ein Lamm, und wie das stumme Schaf unter der Hand, die es schert" [1]), hat der Prophet den Heiland unter dem Sinnbild eines Schafes oder Lammes dargestellt, indem er in diesen Worten den Gehorsam und die Sanftmuth des göttlichen Meisters und seine edelmüthige Aufopferung für die Menschen im Auge hatte. Alle heiligen Schriftausleger haben die prophetische Figur, welche im 4. Capitel des Leviticus enthalten ist (wo den Hebräern geboten ist, ein fleckenloses Schaf zur Büssung der Sünden zu opfern)[2]), gleichmässig auf das Opfer des Calvarienberges bezogen.

Das Schaf oder Lamm bedeutet im allegorischen Sinne:

1) Die Apostel und Jünger, daher auch ihre Nachfolger, die Bischöfe und Priester;

2) die einfachen Gläubigen.

I. Die Mehrzahl der h. Schriftstellen und der Text des Evangeliums selbst wenden die Merkmale des unschuldigen und harmlosen Schafes auf die Apostel an. Von dieser Art sind, um hier nur das feierlichste dieser Zeugnisse anzuführen, die Worte Jesu Christi, mit welchen er seinen Aposteln ihre Zerstreuung nach seinem Tode unter der Gestalt von Schafen vorher verkündigt, welche sich zerstreuen, wenn ihr Hirt geschlagen wird, und ihnen die Erscheinung falscher Propheten unter der Gestalt reissender Wölfe in Schafpelzen prophezeiet[3]).

Die christliche Kunst hat sich diese Anspielungen seit den ersten Jahrhunderten der Kirche und lange bevor die Glossen und Kunstwerke des Mittelalters sich auch ihrerseits derselben bemächtigten, angeeignet. Auf zwei Marmorsarkophagen, welche sich im Vatican befinden und den Heiland in der Mitte seiner Apostel stehend darstellen, sieht man eine Reihe von Schafen, welche eine Reihe zweiter Ordnung unter der Reihe der Apostel bilden. Jedes Schaf entspricht dem unmittelbar über ihm stehenden Apostel und scheint dessen Sinnbild zu sein[4]). Ein jedes Schaf ist hier dem Apostel das, was der Wappenschild der Person, die er begleitet, und der

1) Isai. LIII. 7. — Zachar. XIII. 7. — Act. VIII, 32.

2) Levit. I, 2 et 10 et alias. — Num. VII, 14 et alias. — Deut. XII, 6 et alias. — Rhab. Maur. de univers.

3) Matth. X, 13. — Röm. VIII, 36.

4) Bosio, Roma sotterranea, pag. 75 und 411.

Seite eines Buches die Uebersetzung, die sie wiedergibt. Eine seltsame Eigenthümlichkeit, wie wir hier gelegentlich anführen, ist die, dass die Person Christi auf einem dieser Basreliefs grösser ist, als die Personen der Apostel, und dass auch das mit der Person des Heilandes correspondirende Schaf im Vergleich zu den anderen von kolossaler Grösse ist. Diese Eigenthümlichkeit ist aber nicht etwa bloss eine Wirkung der Phantasie, sondern sie findet sich auch auf den Portalen unserer Basiliken wieder, und zwar gemeiniglich da, wo der Erlöser dargestellt ist, wie er in der Scene des jüngsten Gerichtes den Vorsitz führt, wie ihm die Künstler ferner auch dann, wenn er zwischen der h. Jungfrau und dem h. Johannes sitzend dargestellt ist, oft eine kolossale Gestalt gegeben haben. In solcher Weise hat der von den geistlichen oder Kloster-Künstlern des Mittelalters aus den biblischen Auslegern geschöpfte metaphorische Geist durch eine riesenmässige Grösse erstens die Allmacht und Herrscherkraft des Heilandes und zweitens das Dogma seiner zwei Naturen, der göttlichen und menschlichen, reproducirt, da die Riesen, nach der Genesis, etwas vom Wesen des Menschen und dem der Geister an sich haben[1]).

II. Wegen seiner Folgsamkeit, seiner Sanftmuth, seiner Schwachheit und seiner Beziehungen zu den Hirten, welche es pflegen, und mit den Hunden, die es bewachen, ist das Schaf das Sinnbild der Gläubigen und überhaupt der christlichen Seele. Dies wird in der ganzen heiligen Schrift bestätigt[2]). Die Schriftsteller des Mittelalters haben die mystischen Beziehungen, zu denen dieser Vergleich Anlass gibt, so scharf und ins Einzelne gehend dargelegt, und sind diese Beziehungen so bekannt, dass wir es nicht für nöthig erachten, uns weiter hierüber zu verbreiten.

In der Kunst, und vornehmlich in den römischen Katakomben, hat das Schaf stets den mystischen Sinn, welchen wir ihm beigelegt haben. Es ist das Sinnbild der schwachen menschlichen Natur und des gehorsamen und gläubigen Volkes, welches vom Heilande bald auf grüne und fette Weiden geführt wird und sich bald weit vom Schafstalle entfernt, aber durch die Sorgfalt des göttlichen Hirten demselben wieder gewonnen wird. Dieser himmlische Seelenhirt ist eines derjenigen heiligen Bilder, welche auf diesen frühen Fresken am häufigsten dargestellt wurden. Bald erscheint er da als himmlischer Jüngling, sitzend im Schatten von Palmen und grünen Lorberbäumen und die siebenröhrige Flöte in der Hand haltend — jene mysteriöse Syrinx, so reich an hohen Anspielungen, und bewacht, mit dem mystischen Pedum beladen, das schüchterne Volk, von dem er umgeben ist[1]). Noch öfter geht er aber in der Wüste unter diesen Thieren umher, indem er das wiedergefundene Schaf trägt, dessen Lieblingsthron seine Schultern zu sein scheinen. Man findet ihn daselbst auch sonst noch, aber immer mit dem Schafe beladen, welches er der Wüste entzogen, und einmal kommt eine ganz besondere Scene vor, welche auf vier Wandgemälden dargestellt ist, von denen die zwei besseren die Katakomben der h. Agnes schmücken. Auf dem einen steht ein tanzendes Schaf und auf dem anderen zwei tanzende Lämmer aufrecht auf ihren Hinterpfoten und springen an den Hirten hinan, eine Fröhlichkeit, welche durch die siebenröhrige Syrinx nicht motivirt ist. Scheint dieses Gemälde nicht mit einer anmuthigen Naivetät an die Schlussscene der Parabel vom verlorenen Sohne, und der Tanz auf noch lieblichere Weise an den Vorwurf der Worte zu erinnern: „Ich habe dir so viele Jahre gedient, mein Vater, und doch niemals ein Zicklein von dir erhalten, um mich mit meinen Freunden zu erfreuen, aber da dein anderer Sohn zurückkommt, welcher sein Erbe mit ehrlosen Weibspersonen verprasst hat, lässest du das fetteste Kalb für ihn schlachten!“[2]).

Zwei weitere Wandgemälde stellen zwei ruhende Schaf-Widder dar, welche den göttlichen Hirten betrachten und neidisch nach den auf den Schultern des göttlichen Meisters sich befindenden vielgeliebten Schafen emporblicken[3]). So sehen die Seelenlenker zuweilen die Schwachen und Demüthigen unter der Herde getröstet und von Gott verbeistandet und gleichsam der Erde entrückt, um in seine Arme getragen zu werden — süsse und glückliche Führung, die sie anbeten und bewundern und die in diesem Motive durch diese zwei der Ruhe hingegebenen Widder dargestellt ist! Ein fast gleiches Thema stellt denselben Gedanken in den Katakomben der Priscilla dar[4]).

Vom tropologischen Standpuncte aus und wegen seiner Naturtriebe hat das Schaf verschiedenen Eigenschaften zum Sinnbilde gedient, je nachdem man es

1) Bruno Astens. expositio in psalm. XVIII, 6: „Quare Christus dicitur ut gigas? Ut gigas enim factus est Dominus, quia fortis et insuperabilis; insuper autem et gigantes geminae naturae esse putabantur.“ — Idem, de novo mundo cap. II.

2) Passim in psalmis, in prophetis, in Evangelis. Ibid. Hispal, in Genes. VI. — Oddo Astens. expos. in psalm. — S. Eucher. Form. spirit. 4. — Rhab. Maur., de univ. VII, 8. — S. Vict. Miscell. Lib. IV. Tit. 58.

1) Bosio, Roma sotterranea, pag. 269.

2) Luc. XV, 29, 30.

3) Bosio, Roma sotterr., pag. 331 u. 461.

4) Id. ibid. pag. 537.

von seiner guten oder schlimmen Seite betrachtet hat. Im guten Sinne genommen, ist es das des demuthvollen Gehorsams unseres Herrn Jesu Christi während seines Leidens [1]), so wie auch der Sanftmuth und Gelehrigkeit der gläubigen Seelen geworden. Jedermann weiss, dass das Schaf hierin von den anderen Hausthieren, wie z. B. dem Hunde und dem Pferde, verschieden, nur seinem Führer folgt, dessen Antriebe gehorcht und dessen harte Behandlung mit einem passiven Gehorsam und einer Sanftmuth erträgt, welche selbst durch die strengsten Misshandlungen nicht alterirt werden kann. Vom schlimmen Standpuncte aus sind das Schaf und selbst auch der Widder von einer handgreiflichen Dummheit. Kein Thier weiss für seine eigene Sicherheit weniger zu sorgen, die ihm drohenden Gefahren weniger zu begreifen und vorauszusehen, sich im Falle der Noth weniger daran zu erinnern und sich denselben weniger zu entziehen als es. Diese Thiere fliehen selbst nicht einmal die augenscheinliche vorhandene Gefahr, und es kommt gar nicht selten vor, dass man Gewalt anwenden muss, um sie derselben zu entziehen oder zu verhindern, dass sie sich nicht blindlings in dieselbe stürzen. Die dem Schafe von diesem Standpuncte aus beigelegte Bedeutung ist die Dummheit, die geistige Stupidität und insbesondere die geistige Unwissenheit, der gemeinsame Antheil der Laien in der langen Zeit des Mittelalters.

3. *Das Lamm.*

Das Lamm, in der h. Schrift angeführt, um den Sohn Gottes zu bezeichnen, erscheint als mit dieser allegorischen Rolle betraut bereits auf den christlichen Sarkophagen und in den Fresken der Katakomben, als das auf seiner Stirn aufgepflanzte lateinische Kreuz tragend. Man sieht es dann häufig bald an der Seite des Heilandes stehen, dessen sichtbares Bild es ist, von der Höhe des Felsens mit den vier Flüssen, den Sinnbildern der Evangelisten, herab, verschiedene Scenen beherrschend, bald allein auf demselben Felsen, das Bild des Menschensohnes ersetzend, um die der Heiligkeit Christi gebührende Anbetung zu empfangen. Auf einem Basrelief über der Thür des Friedhofes der Kathedralkirche des h. Severin (Kirchenstaat) [2]) sieht man es mit dem Kreuznimbus geschmückt, das Passionskreuz in der rechten Pfote tragend und zwischen zweien der Attribute der Evangelisten, nämlich dem geflügelten, den glatten Nimbus tragenden, das symbolische Buch haltenden und mit zwei Tuniken und der Stola bekleideten Engel — und dem Stier, der gleichfalls geflügelt ist, jedoch keinen Nimbus hat und das Buch hält. In einer Todtenkammer der Katakomben des lateinischen Weges stellt eine Freske das göttliche Lamm in der Ruhe dar, bewaffnet mit dem Himmelfahrtskreuze und über der gebenedeiten Asche seiner Heiligen und Martyrer wachend [1]), eines der schönsten Sinnbilder der Katakomben; denn das sog. Passionskreuz und das sog. Auferstehungskreuz stellen alle unsere Hoffnungen nicht vollständig dar; aber das sog. Himmelfahrtskreuz resumirt und vereinigt sie und musste unter diesem Titel mit Recht einen Platz unter den Gewölben der Katakomben finden. Das Passionskreuz ist das Sinnbild der Erlösung der Erde; das Auferstehungskreuz das des Uebergangs aus dem finsteren Aufenthalt der Todten in die Wohnung der Lebendigen; das Himmelfahrtskreuz vollendet die Idee und ruft die Lebendigen nach der Wohnstätte des wahren Lichtes.

Das Lamm, das ursprüngliche und besondere Sinnbild des Weltheilandes [2]), stellt allein auf dem Kreuze vom IV. Jahrhunderte an die Person Christi dar. Es waren auch schon vor dieser Zeit einige Crucifixe erschienen, welche den Sohn Gottes unter der menschlichen Gestalt darstellten [3]), aber das Concil von Elvira (305 n. Christus) decretirte aus Klugheit und um den Profanationen der Bilderstürmer zuvorzukommen, dass, „was angebetet werden soll, fernerhin nicht mehr an die Mauern gemalt werden soll" [4]). Und nun kam bald eine wahre Flut von Allegorieen, jene Lämmer und „guten Hirten" an den Wänden der Katakomben, welche die Gläubigen, ohne diesen Canon zu verletzen, an die Gegenstände und Episoden erinnerten, welche geeignet waren, ihren Glauben zu wecken und ihren Eifer zu erwärmen. Die Kreuze wurden roth, das darauf liegende Lamm weiss gemalt. Aber da der Heiland häufig mit verschiedenen Personen als Lamm dargestellt wurde, so konnten diese ebenfalls keine Menschen mehr bleiben; das Lamm bot auch ihnen seine Gestalt und vollführte in den Werken der Kunst dieser Zeit zuweilen ganz allein alle Rollen. Wir wollen hier nur den Sarkophag des Bassus als Beispiel anführen [5]). Hier sehen wir ein Lamm und eilf andere in einem Feuerofen sitzen, die

1) Isa. LIII. 6. — Rhaban. de univ. VIII. 8.
2) Vergl. Bosio, Roma. p. 627.

1) Bosio, Fresques murales, pag. 307. — Bottari, Roma, II. pag. 108.
2) Vergl. Rhab. Maur., De univ. VIII. 8, und alle christlichen Mystiker.
3) Tertullian.
4) „Placuit picturas esse in ecclesia non debere, ne quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur."
5) Bosio, Roma, fol. 45.

Pfote erhoben und eine Art Scepter oder Stab haltend, welcher, nach Beda, das Sinnbild der Kraft des Kreuzes ist. Diese Lämmer ersetzen hier, wie man aus ihren Gesten und ihrer Stellung deutlich sieht, verschiedene historische Personen, als: die drei hebräischen Jünglinge, welche in den feurigen Ofen geworfen wurden und das Vorbild der Heiligen und Gerechten sind; Moses, wie er die Hand ausstreckt, hier, um die Gesetztafeln in Empfang zu nehmen, dort, um Wasser aus dem Felsen zu schlagen; den h. Johannes den Täufer, wie er den Heiland tauft; weiterhin den Heiland selbst, wie er zuerst in den Wellen des Jordans getauft wird, hierauf die Brode segnet und endlich den in ein Leintuch eingewickelten Lazarus erweckt. Alle diese Personen, so wie auch ihr Gefolge und ihre Zuschauer sind Lämmer.

So hatte der Missbrauch keine Gränzen, bis die Kirchenversammlung in Trullo (692 n. Christus), indem sie die im alten Gesetze gebräuchlichen Figuren billigt, verlangte, dass man sie durch Gemälde ersetzen sollte, welche weniger räthselhaft wären und auch der Würde ihrer Gegenstände und der Herrschaft des neuen Gesetzes, wo die Sinnbilder aufgehört, angemessener wären. Sie verordnete zugleich und zwar bestimmt, dass Christus künftighin nicht mehr unter der Gestalt eines Lammes, sondern unter der menschlichen dargestellt werden sollte. So ward der Missbrauch unterdrückt, aber der Gebrauch bestand fort, und die Allegorie des Lammes erhielt sich in einer gewissen Einschränkung. In den Katakomben des h. Marcellin und des h. Petrus[1]) stellt ein antikes Wandgemälde in seinen vier Ecken den Heiland unter der Gestalt eines Lammes dar, welches in seiner Pfote eine Palme und auf dem Rücken sein eigenes Blut trägt, dargestellt durch eines jener Fläschchen, in welchen die Christen der ersten Zeiten der Kirche das Blut der Martyrer aufbewahrten. Damit ja kein Zweifel über den Zweck und die Bedeutung bezüglich dieses Gegenstandes bestehen kann, ist dieses Fläschchen, das Bild der göttlichen Eucharistie, mit dem Nimbus, und zwar mit vollem Rechte, geschmückt.

Man sieht das ganze Mittelalter hindurch das Lamm, als Statue und in Basrelief, auf dem Buche mit den sieben Siegeln liegend dargestellt, wie es in der Apokalypse häufig erwähnt wird. Dieses ganz biblische Bild ist auch heutzutage noch grossartig, wiewohl es von dem idealen Typus in den Katakomben sehr herabgekommen ist. Im XIV. Jahrhundert verlor es seinen antiken und edleren Charakter, so wie auch sein hieratischer Typus allmählich verschwand. Seit dieser Zeit sieht man das Lamm, ohne mysteriöse Attribute, nur mehr auf Medaillen oder auf einem Arme des h. Johannes des Täufers, der mit der anderen Hand darauf deutet.

1) Bosio, Roma, pag. 363.

In den Wandgemälden der Katakomben stellt das weinende, tanzende oder liebkosende Lamm den guten Hirten, so wie auch das tanzende Schaf, welchem man zuweilen auf denselben begegnet, das Volk des göttlichen Schafstalles und die gerechte Seele dar, die ihren Antheil an den Liebkosungen verlangt, welche der Herr dem verlorenen Sohne zu Theil werden lässt, der unter der Gestalt eines Schafes, ja, zuweilen sogar unter der eines Bockes dargestellt ist, den er auf seinen Schultern trägt[1]).

Das Lamm, von dem man zuweilen gewisse Glieder in der Thätigkeit der zwitterhaften Ungeheuer sieht, die Sinnbilder des Teufels oder die Vereinigung verschiedener Sünder, stellt dann, so wie auch der Widder selbst, die Unwissenheit, die Dummheit, die Albernheit, die faule Starrheit der Seele dar — Sünden, welche in den Büchern der Moralisten häufig den Laien, und noch strenger den Geistlichen und den Mönchen und ihren Aebten vorgeworfen werden.

Das weibliche Lamm stellt zuweilen auch das thätige Leben dar, und wird dann der Ziege, dem Sinnbilde des theoretischen, contemplativen Lebens, gleichgestellt[2]).

(Fortsetzung folgt.)

Die kirchliche Architektur unter König Ludwig I. von Baiern.

Von Dr. Sepp.

König Ludwig konnte mit dem Psalmisten XXV, 8 sprechen: *Domine dilixi decorem domus Tuae.* Der Fürst, der so kolossale nationale Monumente ins Leben gerufen, wollte auch die kirchlichen Bauwerke nicht vernachlässigen. Und hier brachte er der vorwiegend in Romanismus und französischen Zopfstil versunkenen Zeit alle mustergültigen Bauformen der Vergangenheit zu Bewusstsein.

Am Allerheiligenfeste 1826 legte er an der Stelle, wo die prachtvolle St. Georgencapelle gestanden, aber unter Max III. 1750 mit dem ganzen Residenzflügel

1) Bosio, Roma, Freske in den Katakomben der h. Agnes, pag. 473.

2) Agna vita activa in Levitico: „Agat poenitentiam et offerat agnam de grege, sive capram“, quae est contemplativae vitae figura. — Rhab. Maur., De universo, VIII, 7.

abgebrannt war, den Grund zur neuen Hofkirche. Er sprach dabei die bedeutsamen Worte: „Ich freue mich, Gelegenheit zu haben, eine Kirche zu bauen, weil die Religion nicht bloss in unserem Inneren wohnen, sondern auch äusserlich geübt werden soll." Es ist keine Hofcapelle, sondern ein Miniaturbild des Marcusdomes in Venedig, ein byzantinischer Palasttempel nach dem Vorbilde der vom Normannenkönige Roger 1129 erbauten *Capella palatina* in Palermo. Doch würde man irren, sie für eine Copie zu nehmen, etwa wie die Hedwigskirche in Berlin dem Pantheon nachgebildet sein sollte. Sie misst zwar nur 140 Fuss Länge und 60 Fuss Breite, offenbart aber eine solche Pracht und Herrlichkeit, dass die staunende Menge beim Anblick der spiegelglatten Marmorwände und goldstrahlenden Tribunen, bei dem zauberhaften Himmelslichte, das von der Decke funkelt, sich überzeugt hält, es gebe in der Welt nichts Schöneres! Dieser Tempel scheint des Aussenlichtes nicht zu bedürfen, denn er strahlt in innerer Herrlichkeit, und zufällig hat der Baumeister dem Auge des Eintretenden die Fenster, als ob sie die Sammlung des Geistes störten, verborgen. Der künstliche Marmor der „weltberühmten Wessobrunner Stukatorer" kam an Wänden und Böden zu Ehren. Hier im Inneren hat an Absiden und Kuppeln, Schwibbögen und Lünetten Heinrich Hess, seit 1825 Professor an der Münchener Akademie, mit heiligem Ernste und im erhabensten Stile die göttliche Heilsökonomie im alten und neuen Bunde unter der Signatur des Vaters, Sohnes und Geistes in drei unvergleichlichen Cyklen componirt. Die erste Kuppel zeigt Jehova mit dem Seraphim und den sechs Schöpfungstagen, Sündenfall und Verlust des Paradieses, dann die Epoche Noahs; die Wände die Geschichte der Patriarchen und Moses. Am Bogen zwischen der ersten und zweiten Kuppel folgt die Verkündigung und Geburt Christi nebst dem Vorläufer Johannes. In der zweiten Kuppel erscheint Christus im Kreise der Apostel nebst den Evangelisten; auf den Seiten Jesus der Kinderfreund und Passionsbilder. Im Chor sind die Gaben des h. Geistes und ihre Wirkungen in den Sacramenten dargestellt. Die Altarnische zeigt die triumphirende Kirche im Bilde der Madonna, umgeben von Moses, Elias, Petrus und Paulus, darüber die Dreieinigkeit; der Orgelchor die h. Cäcilia[1]).

Die Einweihung erfolgte am 29. October 1837. Was war dies für eine poetische Zeit, deren Erinnerung noch fort und fort beseligt, wo man gern gesehen Tag für Tag Ateliers besuchte und jeden willkommen hiess, der einen gescheiten Gedanken mitbrachte! Wie mancher ist die Gerüste hinaufgestiegen und traf da interessante Bekannte, z. B. den jugendlich empfänglichen Grafen Montalembert, der voll Enthusiasmus für Deutschland nicht müde ward zu versichern, er selbst sei von seiner Mutter aus ein Deutscher. Damals mit dem Leben der h. Elisabeth von Thüringen beschäftigt, um Guido Görres' Bearbeitung der Geschichte der Jungfrau von Orleans mit Zinsen heimzuzahlen, ahnte er nicht, wie bald Meister Schwind auf der Wartburg durch die künstlerische Verherrlichung der frommen Landgräfin selbst das Andenken an den Sängerkrieg und den Reformator zurückdrängen würde.

Die Paulskirche in Rom war mit Cederndach und den antiken Säulen 1823 durch Feuer zerstört. Damals scheint in Baierns König der Gedanke erwacht zu sein, eine ähnliche herrliche Basilika auf baierischem Boden herzustellen[1]). Sie sollte im vergrösserten Maassstabe der Basilika in Monreale, zwei Stunden von Palermo, gleichen[2]), deren durch Brand zerstörte Holzdecken er auf seine Kosten erneuern liess. Ziebland, der im Auftrage Ludwig's den Stil der Basiliken 1829 auf einer Reise in Italien studirt hatte, entwarf den Plan. Am Tage seiner silbernen Hochzeitsjubelfeier, dem 12. October 1835 legte der König den Grund zu diesem wahrhaft einzigen Gotteshause von fünf Schiffen mit der Ansprache: „Diese Kirche wird der Religion von Nutzen sein, die das Wichtigste ist, aber nicht äusserlich sein darf, sondern die das Leben durchdringen soll. Nur sie ist der Leidenschaft Zügel; schlimm sieht es aus, wo sie mangelt, die nöthig ist dem Herrscher, wie dem letzten des Volkes." Diese offenen Kundgebungen gingen ihm von Herzen und charakterisiren seine innerste Ueberzeugung.

So entstand St. Bonifaz mit gegossenen Mauern in einer Länge von 262 Fuss bei 124 Fuss Breite und 80 Fuss Höhe. Sechsundsechszig Säulen von Granit aus einem Stück mit weissschimmernden Marmorcapitälen

1) Als der Verfasser bei der letzten Begegnung dem Meister mit Verwunderung bemerkte: diese Kirche bilde ein so harmonisches Ganze, dass eine derartige Durchführung jetzt kaum mehr möglich schiene — versetzte er mit Würde: „Der Glaube und die Begeisterung war damals gross, darum hat man das gekonnt; die blosse Technik der Malerei verstehen die Jüngeren zum Theil besser"

1) Als Kronprinz beabsichtigte er eine Apostelkirche in München zu bauen und beauftragte Thorwaldsen 1819 mit der Ausführung eines Frieses unter Darstellungen aus dem Leben Jesu, der Plan zerschlug sich. Förster: „Neue deutsche Kunst" I, 94. Die Hauptkirche von Monreale, St. Maria la nuova, 1174 von Wilhelm II. dem Normannen erbaut, hat drei Schiffe, Musivbilder an allen Wänden und zierlichen Mosaikfussboden. Die Decke bildet ein offenes Gesprong von Holz mit bemalten Sparren. In der Chornische ist das Haupt des Welterlösers wegen seiner Grösse sprüchwörtlich; das Hauptthor ist von Erz.

2) *San Paolo fuori le mura* fand der König nach der Wiederherstellung, nicht mit offenem Dache, sondern mit prunkhaft geschnitztem Plafond und blendender Ausstattung, mehr einem riesigen Thronsaal, denn einer Kirche ähnlich. Doch wollte er nicht, dass der Papst sein Urtheil erfahre, damit es ihn nicht kränke.

tragen den Dom, zur Hälfte die Hochwand mit dem offenen, azurblauen Sternendach; nur die Seitenschiffe sind etwas vernachlässigt, und die Basilika würde dreischiffig sogar mehr imponiren. Seit bald einem Jahrtausend hat diesseit der Alpen sich kein ähnlicher Bau erhoben, ja, Maria in Capitolio zu Köln lässt sich nur entfernt hiermit vergleichen. Die Einweihung dieses wunderherrlichen Christentempels, dessen Grundform dem Volke einen ganz neuen Anblick bot, ging am 24. November 1850 vor sich. Der König benannte die Basilika zu Ehren des Apostels der Deutschen, weil die Nation ihn als Kirchenpatron bisher nicht kannte, und liess durch Heinrich Hess die unerreichten Frescobilder aus dem Leben des grossen Glaubensmannes entwerfen, die der Meister dann mit Hülfe seines Schülers Schraudolph zur Ausführung brachte. Nämlich: Winfrid als Knabe eintretend ins Benedictinerstift Nuscella, erste Romreise und Berufung zum Apostel der Deutschen, Kreuzzug zur Bekehrung der Friesen, Bischofsweihe durch Papst Gregor, Fällen der Donnereiche, Ordnung der Bisthümer Salzburg, Regensburg, Freising und Passau, Einweihung des Stiftes Fulda, Salbung Pipin's des Kleinen zum Frankenkönig, Auszug zur neuen Kreuzpredigt gegen die Friesen, Martyrtod und Begräbniss — Bilder voll inniger Empfindung. In den Darstellungen am Tribunbogen und in der Chornische, wo die Heiligen unter Palmen wandeln, herrscht altkirchliche Strenge der byzantinisch-romanischen Malerei. Die unterstrichenen Gemälde sind von Schraudolph's Hand und wohl das Vollendetste, was er hervorgebracht. Ein ihm ebenbürtiges Talent, Kaspar von Günzburg, hat in der Altarnische zur Rechten die Steinigung des Stephanus in Angriff genommen und energisch in Zeichnung wie Färbung durchgeführt, während er noch dazu krankhaft ergriffen war. Dieses Bild, eine der schönsten Arbeiten von allen, lässt allein schon bedauern, dass dieser Künstler, weil zu wenig beschäftigt, nach Schwaben zurückgehen musste.

Diese Wandgemälde gehören überhaupt neben Deger's Capellenbildern zu Stolzenfels zu den trefflichsten Kirchenfresken der Neuzeit und vielleicht aller Zeiten; sie sind meisterhaft in der Composition, und mit der Feinheit von Staffeleibildern behandelt. Weniger dankbar sehen wegen des zu beiden Seiten einfallenden Fensterlichtes unter der Dachfreiung die legendaren Scenen aus dem Leben der übrigen baierischen Landesheiligen sich an. Ausserdem stellte der für das Höchste empfängliche Hess sein Abendmahl im Speisesaal des Stiftes St. Bonifaz dem berühmten Gemälde Lionardo's im Cönaculum der Dominicaner von Maria delle Grazie gegenüber, allerdings als *coena Domini*, nicht als Wettstreit der treuen Jünger Christi.

Am 25. August 1829 führte der König die drei Hammerstreiche auf den Grundstein der Ludwigskirche, 1834 war der Rohbau vollendet und standen sogar die Thürme, so dass am 25. August die goldenen Kreuze enthüllt werden konnten, von 1836—1840 wurden die Frescomalereien durch Cornelius gefertigt. Nicht allein das jüngste Gericht über dem Hochaltar, sondern auch die römische Grundform erinnert an die Sixtinische Capelle im Vatikan als Vorbild. Die Kirchenlänge beträgt 250 Fuss, die Breite 150 Fuss, die Thurmhöhe 220 Fuss, der Kreuzbalken im Inneren erhebt sich bis zu 110 Fuss. Auch wegen der Ludwigskirche mit ihren weit abstehenden Thürmen und der mangelnden Vermittlung durch eine Kuppel hatte der Oberbaurath viel zu leiden, zumal die Seitenschiffe in ein System byzantinischer Kuppeln sich auflösen, die nach vorn abgesperrt, nicht einmal nach aussen hervortreten (wie in der Hofkirche). So wie sie in keinem Verhältnisse zum Hauptheile der Kirche stehen, scheint auch das Langhaus nur ein Anhängsel zu dem imposanten Querschiffe zu bilden, welches für sich die Stimme des Predigers verschlingt und die Stellung der Kanzel vielmehr an der Ecke des Chores erforderte. Der steinerne Bau wurde aus Gemeindemitteln bestritten; die Einweihung erfolgte erst am 8. September 1844.

Den grössten romanischen Bau in Deutschland zu restauriren, nämlich die von den Franzosen zusammengeschossenen Thürme des Domes der Salier zu Speier würdevoll wieder herzustellen, hielt der König für eine nationale Ehrensache. Vom Jahre 1059 bis 1309 waren hier Deutschlands Kaiser und Kaiserinnen beigesetzt, aber am 31. Mai 1689 wurde durch die französischen Mordbrenner das ehrwürdige Münster mit der hineingeflüchteten Habe der Einwohner ausgebrannt, und die kaiserlichen Leichen aus ihrer Gruft gerissen — was zur gerechten Strafe in der ersten Revolution auch den Gebeinen Ludwigs XIV. zu St. Denys widerfuhr! Auch die Thürme waren damals bis auf 40 Fuss niedergelegt. Die erste Autorität in der romanischen Architektur, Baumeister Hübsch, vollführte den Neubau, und zu Weihnacht 1857 ertönte zum ersten Mal das Geläute von der Westkuppel. Der König war unschlüssig, ob er nicht vielmehr den Dom zu Bamberg malen lassen sollte; die gewaltigeren Räume und seine Vorliebe zur Pfalz entschieden. Die Hochmauer zu Speier war innerlich ausgebrannt, das eingestürzte Gewölbe schon durch Klenze ergänzt, die Pfeiler abgeplattet, die Wand ausgeflickt. All das sollte ergänzt, und durch Malereien

auf Goldgrund bedeckt werden. Die Ausmalung übertrug der König diesmal als selbständige Arbeit an Johann Schraudolph. Wir sehen in der Kuppel über der Kreuzung um das Lamm Gottes die alttestamentlichen Vorbilder: Abel's, Abraham's und Melchisedech's Opfer nebst dem Mannaregen, die 4 grossen Propheten und die Evangelisten. Im Chor erblicken wir: Tod, Begräbniss und Himmelfahrt Mariä mit zahlreicher Umgebung von Kirchenheiligen. Hier scheint im Ernste der Himmel aufgethan und der Blick zu den Chören der Engel, Apostel, Kirchenväter und Allerheiligen bis zum ewigen Vater eröffnet. Das südliche Querschiff enthält die Geschichte des Martyrers Stephanus, nebst dem Tempelsturz, eine Scene aus dem Leben des gleichnamigen Papstes, im nördlichen gewahrt man die Predigt des h. Bernhard am Reichstage zu Speier (December 1146), wobei Kaiser Conrad das Kreuz nimmt. In den Feldern zwischen den Fenstern des Hauptschiffes erkennen wir die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradiese, das Versöhnungsopfer Noah's, die Verheissung an Abraham, den brennenden Dornbusch, das Gesicht David's vom Throne des Herrn zur Rechten des Vaters, die Vision des Isaias vom Jungfrauen-Sohn, und die Bilderfolge aus dem Leben der Madonna bis zur Geistessendung — im Ganzen 24 Gemälde.

Während der Jahre 1848 und 1849, wo die Pfalz selber in den Strudel der Revolution hineingerissen ward, that der König Ludwig den Malern des Speierer Domes zu wissen, sie möchten sich durch die Zeitereignisse nicht in einem Werke stören lassen, das für die Ewigkeit bestimmt sei — und sie malten unangefochten weiter. Als die pfälzischen Freischaren, ein Haufen unheimlicher Gestalten, aber unbeschreiblich malerisch anzusehen, im Mai 1849 vor den Pforten der Kathedrale lagerten und ins Innere drangen, bemerkte man den wunderbaren Eindruck, den der Sonnenblick der Kunst auf die wilden, bärtigen Gesellen machte. — Schwarzmann bildete unter Director Hess sich zum ersten Decorationsmaler aus, sah Italien und in Gärtner's Gefolge auch Griechenland; alle Kirchen und sonstigen Grossbauten des Königs hat er mit seiner Hand verschönert; die schwierigste Aufgabe bot der Speierer Dom. Schraudolph vollendete seine Aufgabe in dem Zeitraume vom 8. Juni 1845 bis 10. September 1853 und fand eben so überschwängliche Lobredner als Tadler: Mangel an wissenschaftlicher Bildung lasse einen christlichen Künstler nicht leicht über die Stufe eines Heiligenmalers sich erheben, denn die blosse Zusammenstellung von Figuren nach angelegten Musterbüchern ohne einen durchgreifenden Gedanken und eine vorwaltende Empfindung liefern noch keine Composition; Schraudolph sei durchaus auf denselben Stoff, zugleich auf dieselbe Form beschränkt, er rede nur den einen Kunstdialekt, und werde nie gross. — Wir geben zu, dass er nicht im strengen Stile und mit dramatischer Gesammtwirkung, sondern in mannigfaltiger Zusammenstellung meist nach italienischen Skizzen gemalt: gleichwohl macht das Innere durch die Einfachheit bei allem Reichthum und durch die grossartige Ruhe einen wohlthuenden Eindruck, und der Chor strahlt in paradiesischer Glorie. Ist auch die Zeichnung minder nobel, als in St. Bonifaz, so bewährt er dabei doch so edlen Formensinn, dass der König ihn für den ersten Kirchenmaler der Neuzeit erklärte. Die Rheinländer aber klagen, dass der architektonische Eindruck des majestätischen Quaderbaues durch die viel zu ausgiebige Pinselführung abgeschwächt worden. Darum hat Director Veit beim Mainzer Dome nach langem Proteste des Clerus mit weiser Beschränkung auf die vom Baumeister selbst angewiesenen Rahmen seine wohl durchdachten evangelischen Geschichtsbilder opferwillig auszuführen unternommen.

Auch die Kathedrale von Bamberg, die von innen wie aussen in jungfräulicher Schönheit strahlt, verdankt unserem, der kirchlichen wie classischen Kunst gleichmässig ergebenen Monarchen ihre herrliche Erneuerung.

(Fortsetzung folgt.)

Der Alterthums-Verein in Wien.

Mit der Abendversammlung am 3. Mai 1869 wurde die Reihe der für die vergangene Wintersaison bestimmten Vereinsabende beschlossen. Wie ursprünglich festgestellt, wurden sechs Vereinsabende abgehalten, wovon zwei, nämlich der erste und letzte, mit einer Generalversammlung in Verbindung gebracht werden sollten.

Es war ein recht glücklicher Gedanke, derlei Mitgliederversammlungen einzuführen und sie jährlich fortzusetzen. Abgesehen davon, dass damit eine nähere Berührung der einzelnen Vereinsmitglieder und dadurch ein regerer Verkehr derselben unter einander zu Zwecken des Vereins möglich wurde, wurde zugleich oftmalige Gelegenheit geboten, einzelne Kunst- und archäologisch interessante Gegenstände zur Ausstellung und Kenntniss der Mitglieder zu bringen, es wurden viele sehr belehrende Vorträge über interessante Themata und Gegenstände gehalten und das Leben des Vereins so gekräf-

tigt, dass das Aufhören der Vereinsabende sicherlich die Existenz des Vereines in Frage stellen könnte.

Die Aufnahme der hoch interessanten Burg Vajda-Hunyad in Siebenbürgen, deren Restauration und Wiederversetzung in bewohnbaren Stand die ungarische Landesvertretung aus Landesmitteln beschlossen hat, und das Zusammentreffen mit der Herausgabe dieser Aufnahmen durch den Wiener Architekten-Verein, genannt die „Bauhütte“[1]), gab am 15. November 1868 dem gefeierten wiener Dombaumeister und Professor, Oberbaurath Schmidt Anlass, einen kurzen aber ganz interessanten Vortrag über dieses merkwürdige Bauwerk zu halten. Professor Schmidt nahm die ausgestellten Ansichten zum Ausgangspuncte seines Vortrages. Er erwähnte, dass im Jahre 1867 diese Schlossruine das Ziel einer Studienreise der Schüler der wiener Architekturschule wurde, nachdem durch Mittheilungen des Professors Aranyi in Pesth Kunde von diesem fern abliegenden Schlosse geworden, von dem es aber auch verlautete, dass es schon Ruine sei und im Begriffe stehe, es noch mehr zu werden.

Jedem, der den Weg gegen Siebenbürgen schon einmal zurückgelegt hat, wird aufgefallen sein, wie von Station zu Station der Eindruck des Ostens immer deutlicher wird, wie das Culturleben des Westens mehr und mehr in den Hintergrund tritt und der Orient in seinem Farbenglanze, sowohl in der Natur als auch in der äusseren Erscheinung der Bewohner hervortritt. Noch lebendiger ist jedoch dieser Eindruck, wenn man die weite unabsehbare Puszta verlässt und den herrlichen Gränzwall Siebenbürgens überschreitet. Da auf einmal findet man sich fern ab von den Gedanken und Ideen, welche den Westen beleben; man befindet sich vor den Resten einer uralten Cultur, deren Wurzel ganz anderswo, nämlich im Süden, zu suchen sind.

Eigenthümlich wie das Volk ist auch das Land, beinahe möchte man sagen, dass eine antike Landschaft auftritt; es ist nicht der antike Schwung des deutschen Waldes, nicht der heroische Ausdruck der Karpathen, sondern des Terrassengebirges, wie ihn der Süden zeigt. Der Reisende, der diese Burg aufsucht, um an ihr ein ehrwürdiges Bauwerk der Vergangenheit zu finden, wird sich nicht enttäuscht fühlen. Sehr grosse Erwartungen werden übertroffen. Dem Forscher erschliesst sich eine Herrlichkeit, die sich nicht mit Worten wiedergeben lässt.

Es ist ein eigenthümliches Bild, wenn man beachtet, dass das herrliche Schloss von Hütten der Walachen umgeben, dass dort Holzarchitektur das einzige Symptom von Architektur ist, welches den majestätischen Bau umgibt, und dass auf dem nächsten Hügel eine walachische Kirche steht, welche einige Spuren gothischer Architektur zeigt, innen aber ganz im griechischen Stile ausgeschmückt ist, so dass man sagen kann, diese Kirche mit der Schlossruine ist eine Kunst-Oase mitten im weiten Umkreise.

In jedem Lande, welches an und für sich eine fortlaufende Kunstgeschichte hat, welches in ziemlich ununterbrochener Weise gleichzeitig Kunstformen geschaffen hat, gibt sich ein bestimmter Typus kund, nach welchem das Alter, so wie die Entwicklungsgeschichte mit apodyktischer Gewissheit beurtheilt werden können. Anders verhält es sich mit Ländern, welche aus sich selbst heraus eine selbständige Cultur-Geschichte niemals entwickelt haben, sondern wo aus anderen Gegenden Kunstideen und Kunsterzeugnisse hineingetragen worden sind. Als ein solches Erzeugniss ist dieses Schloss zu betrachten. Es wurde nicht von den dortigen Eingeborenen auf Grund ihrer Kunstideen, sondern theils durch deutsche, theils durch französische und theils durch italienische Hände geschaffen. Es ist das ein hochwichtiger Punct, welcher bei der Beurtheilung aller östlich gelegenen mittelalterlichen Bauwerke zu berücksichtigen ist.

Nun ging Professor Schmidt auf die Einzelheiten des Baues über. Wir heben daraus nur hervor, dass schon eine oberflächliche Betrachtung darthut, dass er nicht aus einem Gusse entstanden ist. Es ist anzunehmen, dass der mächtige Fürst Miklos Hunyad diese Burg erbaute und dass sein Sohn, der bekannte Matthias Corvinus ihr erst die Ausstattung gegeben hat, deren weitere Vollendung dem Könige Bethlen Gábor zuzuschreiben ist; doch sind die urkundlichen Behelfe über die Geschichte dieser Burg sehr lückenhaft.

Das Schloss ist auf einem schmalen Bergrücken erbaut, dessen äusserste Spitze den Thurm trägt. Schroffe Felsabhänge, künstlich gebildete Schluchten umgeben das Schloss. Der Bergrücken bildet in seiner Verlängerung ein Hochplateau, erhebt sich dann nochmals steil und fällt jenseit in ein reizendes Thal ab. Das ursprüngliche Vertheidigungssystem war auf dieses Terrainverhältniss gegründet; die steilen Abhänge und Schluchten machten die Ost-, Süd- und Westseite sturmfrei und der Hauptvertheidigungspunct war auf die Nordseite verlegt. Der Eingang der Burg hat sich früher auf der entgegengesetzten Seite bei dem halbmondförmigen Vorbau, der aus späterer Zeit herrührt, befunden. Der

1) Zahlreiche Abbildungen dieser Burg, in der Ausgabe der „Bauhütte“ waren damals ausgestellt.

jetzige Haupteingang ist aus viel neuerer Zeit und dürfte in Verbindung mit der Brücke ganz und gar von Holz gebaut gewesen sein, während beide unter König Bethlen Gábor von Stein aufgeführt wurden.

Die ursprüngliche Form der Burg wurde erweitert, höchst wahrscheinlich in der Zeit der Erfindung des Schiesspulvers, denn es ist auf Schussweite ein Vertheidigungsthurm erbaut worden, der mit dem vollständig massiv überwölbten Mordgange mit der Burg in Verbindung steht. Mit den damaligen Geschossen war man in der Lage, von diesem Thurme aus die Burg vollständig zu beherrschen.

Was die allgemeine Bedeutung der Burg in architektonischer Beziehung betrifft, so bezeichnet sie Professor Schmidt nicht für ein einfaches Bollwerk, sondern für einen grossen Sammelort, oder, wie man in der Militärsprache sagen würde, für ein verschanztes Lager, das mit einer Menge kleiner Burgen in den Nebenthälern in Verbindung steht. Das Ganze bildet also ein System, in welchem die Burg Hunyad als Centralpunct, die übrigen als vorgeschobene Posten erscheinen.

Sehr beachtenswürdig ist der prachtvoll geschmückte Saalbau mit seinen ungeheueren Dimensionen.

Professor Schmidt lenkte ferner die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die fortificatorischen Anlagen des Gebäudes, wie auf das überall vorkommende Zurückspringen des Fusses der Mauer; es ist das die traditionelle Form der „Pechnase“, welche verhinderte, dass beim Herabwerfen der tödlichen Steingeschosse der Fuss der Mauer beschädigt wurde.

An der Innenseite des Ganges vor dem grossen Saale bilden fortlaufende Erker eine Nischenreihe, aus denen man die prachtvollste Aussicht in die Ferne geniesst, und es lässt sich nicht läugnen, dass die guten Alten, bei allem Feuereifer für hohe Zierde nicht die Annehmlichkeiten des Lebens vergassen. Namentlich kann ein schönerer Raum, wie der grosse Saal mit seinen, allerdings nur mehr in Spuren vorhandenen Säulen, Bogen und Wölbungen, mit seiner prachtvollen Ausschmückung nicht leicht gefunden werden.

Als Anhaltspuncte, dass deutsche, französische und italienische Hände bei dem Ausbaue thätig waren, bezeichnete der Vortragende vorerst den Umstand, dass das Zeichen der wiener Bauhütte mit dem Schlüssel sich öfters findet. Es lässt dies keinen Zweifel übrig, weil nur die Wiener dieses Zeichen geführt haben.

Der Grund, warum den Franzosen ein Einfluss zugewiesen werden muss, ist, weil die Façade viele Formen zeigt, die in Deutschland keinen Anklang fanden, sondern rein französische Producte sind. Es scheint die Annahme Berechtigung zu haben, dass ein französischer Architekt disponirt gewesen ist und dass deutsche Künstler den Bau ausgeführt haben, während die italienischen Künstler erst um die Zeit Bethlen Gábor's gewirkt haben mögen, denn es sind Theile in Renaissance ausgeführt, die unzweifelhaft italienischen Ursprunges sind.

Nebst dem grossen Rittersaale ist in architektonischer Beziehung zunächst die Capelle erwähnenswerth. Diese ist mit der Burg durch eine Loggia verbunden.

Der jetzige Stiegenaufgang scheint secundär, wahrscheinlich aus der Gábor'schen Zeit, zu sein. Auch der verborgene Gang zur Burg ist noch sichtbar, aber natürlich nicht mehr zugänglich. Höchst merkwürdig ist der Capistran-Thurm, von dem behauptet wird, dass Capistranus längere Zeit in dieser Burg sich aufgehalten habe.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Bremen. Sculptur. Einige reiche Gemeindeglieder der Stephankirche in Bremen haben in diese Kirche einen neuen Altar, die Arbeit des aus Bremen gebürtigen Bildhauers Steinhäuser, gestiftet. Von drei Stufen erhebt sich der von Säulen getragene Altartisch und hinter diesem wieder zwischen zwei stehenden Engeln mit Leidensinstrumenten die höhere Altarwand, in ihrer Mitte ein Relief, die Grablegung zeigend, oben aber mit einem kreuzgeschmückten Giebel abschliessend. Die gewundenen Säulchen, auf welchen die weisse Marmorplatte des heiligen Tisches ruht, sind mit einem gold- und farbenfunkelnden Mosaikstreifen umschlungen, auch die weisse Hinterwand zeigt den Schmuck eingelegter farbiger Steinarten, besonders Rosso antico, aus den wiederentdeckten antiken Steinbrüchen Griechenlands stammend, und von ihm heben sich das weisse Bildwerk der christlichen Embleme, das Agnus Dei, der Pelikan, die Evangelistensymbole aufs Wirksamste ab.

Stuttgart. Ausstellung christlicher Kunst- und Gewerbe-Erzeugnisse im Spätsommer 1869. Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche von Würtemberg beabsichtigt eine solche Ausstellung in der Zeit vom 24. August d. J. über den bevorstehenden evangelischen Kirchentag und Congress für innere Mission bis Ende Septembers zu veranstalten. Er schliesst sich dabei dem Vorgange der sächsischen Ausstellung zu Hohenstein bei Chemnitz im Jahre 1863 an. Er ladet hierzu Künstler und Fabrikherren, Geistliche, Patrone, Kirchenvorstände und einzelne Kirchengenossen ein, welche sich im Besitze werthvoller Gegenstände der christlichen Kunst aus älterer und neuerer Zeit befinden. Zu diesen Gegenständen werden vorzugsweise gerechnet: Risse und Zeichnungen für Kirchen und Capellen,

sowohl im Ganzen als in einzelnen Theilen, besonders Altäre, Taufsteine, Kanzeln, Orgeln (Harmonien), Kirchensitze, Chorstühle; Anlage und Umfassung von Gottesäckern, Denkmäler, Grabkreuze; Gemälde und Bildwerke für kirchlichen und häuslichen Gebrauch: Altarbilder (Antependien), Cartons für Wand- und Glasgemälde, Statuen und Reliefs, Crucifixe aus jederlei Stoffen; kirchliches Geräth: Kelche, Kannen, Taufbecken, Patenen, Hostiencapseln; Altar-, Wand- und Kronleuchter; Tragkreuze; Paramente aller Art: Muster von seidenen und wollenen Stoffen für Altar-, Kanzel- und Taufsteinbekleidung, so wie für Leichentücher, ingleichem von feinem Linnen und linnenen Spitzen für Altartücher; Stickereien in Metall, Seide, Wolle und Linnen; Borden, Fransen, Schnüre in echtem Gold oder Silber, Seide und Wolle; Teppiche und Decken, gewebt und gestickt; Bibeldrucke aus alter und neuer Zeit, Kirchen- und Trau- (Familien-) Bibeln; hervorragende Schriften für kirchliche Kunst; Buchbinderarbeiten, Kirchensiegel (Stempel und Abdrücke); Bilderbibeln für Alt und Jung; Wandschmuck in Kupfer- und Stahlstich, Holzschnitt, Steindruck. Es werden überdies Autographen und Bildnisse hervorragender Kirchenmänner zur Anschauung dargeboten, und für Werke der älteren christlichen Kunst wird eine besondere Abtheilung unter den Ausstellungsgegenständen gebildet werden. Mit Eröffnung der Ausstellung wird ein Katalog derselben ausgegeben, worin auch Notizen über Geschäftsbetrieb und Preisverzeichnisse Aufnahme finden. Den Maassstab für Aufnahme der eingesendeten Gegenstände gibt nächst der Solidität der Arbeit ihre kirchenwürdige Form. — Solche, welchen die gedruckte Einladung nicht unmittelbar zugegangen ist, können dieselbe sammt dem Regulativ der Ausstellung in Stuttgart bei dem Schriftführer des Vereins, Dr. Nädelin, Neckarstrasse 23, beziehen. Auch ist das Regulativ bei den Vorständen der Vereine für religiöse und kirchliche Kunst in Berlin und Dresden deponirt.

London. Unstreitig ist unsere Pauls-Kirche wohl der grossartigste kirchliche Bau, welcher seit den Tagen der Reformation in irgend einem protestantischen Lande ausgeführt wurde. Wenn sie ihrem grossen katholischen Vorbilde zu Rom an farbiger Pracht sehr weit nachsteht, so ist der Grund weniger in dem Mangel der disponiblen Mittel, als vielmehr darin zu suchen, dass bis zur neueren Zeit die Idee jeglicher Decoration als eine gefahrvolle Annäherung an den katholischen Cultus angesehen wurde. So geschah es denn, dass man die Absicht des Architekten unbeachtet liess, und während die Kathedrale der Hauptstadt allmählich mit den Denkmälern der grössten Helden Englands bereichert wurde, blieb der Bau selbst in seiner unvollendeten Einfachheit. Sir Christopher Wren beabsichtigte nämlich, dereinst das Innere der Paulskirche zwar nicht verschwenderisch, wohl aber würdevoll zu decoriren nnd wünschte die Hinzuziehung italienischer Künstler, denen die Ausschmückung der Kuppel mit Mosaiken übertragen werden sollte. Dieser Vorschlag wurde jedoch von dem Bau-Comité nicht angenommen, vielmehr wurden statt dessen die Rococo-Compositionen des Sir James Thornhill in Tempera-Farben ausgeführt. Glücklicher Weise sind dieselben mit der Zeit fast unsichtbar geworden und werden hoffentlich binnen Kurzem völlig verschwinden. Nächstdem war es König Georg III., der an eine Ausschmückung der Kirche dachte, doch fand auch er eine hoffnungslose Opposition Seitens der kirchlichen Behörden. Auch als einige Jahre später die königl. Akademie der Künste in ihrem damals jugendlichen Enthusiasmus während des Präsidiums von Sir Joshua Reynolds sich erbot, die Kirche umsonst mit Wandgemälden zu schmücken, wurde der Vorschlag von Erzbischof und Bischof als zu papistisch abgelehnt.

Wie weit solche Vorurtheile seit jener Zeit (1768) geschwunden sind, lässt sich daraus ersehen, dass bei einem vor zwei Jahren eigens zu diesem Zwecke berufenen Meeting im „Mansion House" der Vorschlag, „die Paulskirche im Sinne des Sir Christopher Wren auszuschmücken" vom Bischof von London gethan und vom Bischof von Oxford unterstützt wurde. An Geld fehlte es nicht, und wurde der Anfang damit gemacht, dass das Innere gesäubert ward und Capitäle, Eierstäbe u. dergl. vergoldet wurden. Hierauf wurden zwei kolossale Fresken in zweien der vier Felder unter der Kuppel ausgeführt; das eine (ein Elias) von Stevens, der andere (ein Matthäus) von Watts — beide mit vergoldetem Hintergrunde aus der Glasmosaik-Fabrik von Salviati in Venedig.

Seit diesem Frühjahr sind zwei Fenster der Kirche auch mit Glasmalerei versehen: das mittlere der drei Chorfenster, so wie das Fenster über dem westlichen Haupt-Eingange. Beide waren zu gross, als dass die sichere Befestigung eines Glasbildes möglich gewesen wäre, wesshalb sie nach Angabe des Dom-Architekten Herrn Penrose eine Theilung durch leichte eiserne Säulchen und Architrave erhalten haben. Compositionen und Zeichnungen der Glasgemälde sind von Julius Schnorr von Carolsfeld, während die Ausführung der königl. Glasmalerei-Anstalt in München unter Leitung ihres Directors Ainmüller übertragen wurde.

Das Fenster im Chor stellt die Kreuzigung, jenes im Westen (ein Geschenk des verst. Verlegers Brown) die Bekehrung des Apostels Paulus dar. Unserem Geschmacke nach, der vielleicht etwas zu gothisch ist, fehlt diesen Leistungen der modernen münchener Glasmalerei leider jene unbeschreiblich schöne, tiefe Farbenglut, welche wir in den Fenstern der mittelalterlichen Bauten so bewundern. Im Vergleich mit dieser Farbentiefe erscheinen uns die münchener Glasbilder wie Stücke gedruckten Calico's neben reichen indischen Shawls. Die Composition der beiden Bilder ist hingegen kühn entworfen und besonders frei von conventioneller Nachahmung italienischer Vorbilder. Hoffentlich sind diese Fenster nicht die letzten von derselben Künstlerhand, wohl aber wäre zu wünschen, dass künftig eine andere Anstalt als die münchener den Auftrag zu ihrer Ausführung erhalten möge.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 17. Köln, 1. September 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Semper's Urtheil über die Baukunst unserer Zeit. — Besuch des Speierer Domes durch den Verein niederrheinischer Bautechniker aus Anlass der X. Versammlung. — Die frühere Pfarrkirche zu Cornelimünster. — Die kirchliche Architektur unter König Ludwig I. von Baiern. — Besprechungen etc.: Siegen. Marienburg. Regensburg. Ypern.

Semper's Urtheil über die Baukunst unserer Zeit[1]).

Die Künste, unter der Hegemonie der Baukunst, indem sie die symbolische Verbildlichung der herrschenden socialen, staatlichen und religiösen Systeme bewerkstelligen und dabei an dieselben Grundanschauungen anknüpfen, die den Systemen untergelegt sind, waren immer zugleich wirksamste Momente ihrer klareren Entwicklung, Befestigung und Verbreitung, — als solche auch stets und überall anerkannt.

Somit hat die Frage nach dem Ursprunge und der Entwicklung der Baustile schon an und für sich wohl die gleiche Berechtigung wie ähnliches Forschen auf den Gebieten der Naturwissenschaft oder der vergleichenden Sprachkunde; sie hat aber zugleich ihren besondern Antrieb in dem Umstande, dass Untersuchungen dieser Art auf dem Felde der Künste zu den wichtigsten Grundsätzen und Normen des neuen Schaffens in letzterem führen können, — ein Erfolg, auf den der Naturforscher, z. B. für sein erhabenes Gebiet mit seiner Entstehungslehre der Arten wohl auf immer verzichten muss. Wem dieses Ziel der möglichen Begründung einer Art von Kunsttopik oder Kunsterfindungslehre auf derartige Untersuchungen über den Ursprung, die Umwandlung und die Bedeutung traditioneller Typen der Kunst zu hoch gesteckt erscheinen sollte, der wird wenigstens einräumen müssen, dass sie ein Mittel bieten, uns gewisse Anhaltepuncte und gleichsam Marksteine zurecht zu legen, zur Erleichterung der Uebersicht über jene bunte Fülle von Erscheinungen, die uns auf dem Gebiete der Welt im Kleinen, deren Schöpfer der Mensch ist, entgegentritt; — dass sie ferner für die richtigere Schätzung gegenwärtiger Kunstzustände und der Tendenz unserer modernen Kunstbestrebungen dienlich und schon desshalb von sehr praktischer Bedeutung und keineswegs blosse Ergänge müssiger Speculation sind. Wir werden zu Vergleichungen dieser Art, zu der Anfrage an die Vergangenheit und den Ursprung der Baustile von selbst geleitet und so zu sagen genöthigt,

1) Wir führen eine Stelle aus einem gedankenreichen Vortrage Semper's „Ueber Baustile" (Zürich 1869) hier an, in welchem die dem Epigonenthum aller Zeiten eigenthümliche Rathlosigkeit unserer Tage in Bezug auf die Wahl eines Baustiles und die Unfähigkeit zur Erzeugung eines neuen Stiles dargethan wird. Der Künstler Semper, der aus der Vogelperspective auf alle Bestrebungen mit Lächeln herabschaut und desshalb eben so dem verschiedene Formen combinirenden Mischstile, wie der auf eine einzelne, streng abgegränzte Bauweise der Vergangenheit zurückgreifenden Richtung abgeneigt ist und desshalb auch an der gothischen Bauweise mit einer vornehmen halb ironischen Bemerkung vorübergeht, zeigt in seiner Auffassung wenigstens den Vorzug einer organischen Auffassung dieser Frage. Er begreift und schildert, wie auch die Bauformen aus dem von verschiedenen geistigen Factoren erfüllten Volksthum herauswachsen als eben so viele Reflexe innerer Stimmung und Wesenheit und keineswegs von aussen als ein Fremdes und Gemachtes können angeklebt werden, andererseits aber auch, dass nicht der unbewusste, nach Naturgesetzen schaffende Drang, wie in den physicalischen Producten, der einzige Factor sei, sondern der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes als wichtigster Factor bei der Frage des Entstehens der Baustile in erster Linie in Betracht komme, der sich freilich bei seinem Schaffen innerhalb gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Nothwendigkeit bewegen muss, aber sich diese durch freie objective Auffassung und Verwerthung aneignet und gleichsam dienstbar macht.

Man sollte meinen, von diesem Standpuncte aus dürfte es erklärlich werden, wenn ein erklecklicher Theil unserer heutigen Architekten, zumal wo es sich um den kirchlichen Baustil handelt, aus freier, auf reiflicher Erwägung beruhender Wahl sich für die Gothik entscheiden, weil diese mit den Wurzeln ihrer Entstehung in einem christlich-germanischen Grunde haftet, auf welchem auch heute noch durch Anknüpfung an abgerissene Fäden eines christlichen Volksthums die Wiedergeburt unserer Zeit sich vollziehen muss.

Die Red.

wenn wir vor unseren Augen eine Reihe von Ansätzen zu sogenannten neuen Baustilen emporwachsen sehen, deren vermeintliche Erfinder die Sendung in sich zu fühlen glaubten, dieses schwierige Problem, nämlich die Frage, wie neue Baustile entstehen, in ihre Faust zu nehmen und auf rein werkthätigem Wege zu lösen. Denn wir leben in einer Zeit der Erfindungen, und unsere Architekten wollen ihr hierin keine Schande machen; auch fehlt es ihnen dazu weder an hoher Kunstgönnerschaft, noch an Gelegenheiten.

Waren wir nicht alle Zeugen, wie Louis Napoleon mit Beihülfe seines getreuen Seinepräfecten Haussmann die alte, erinnerungsvolle Hauptstadt Frankreichs von Grund aus umstürzte, um sie nach neuem Plane wieder aufzubauen und in solcher Weise, mit der Vergangenheit Frankreichs abschliessend, dessen Zukunft an seinen Namen und an seine Dynastie zu fesseln? Auch hierin würdiger Nachfolger und Adept jener grossen und mächtigen Völkerbeherrscher der Vergangenheit, der Ninus, Nabuchodonosor, Tschin-Tschi-Huan-Ti und Nero! Ob er seinen dynastischen Absichten wirklich damit diente, darüber kann die Zukunft allein Aufschluss gewähren, aber es ist schon heute erlaubt, daran zu zweifeln, ob seine Milliarden verschlingenden Bauunternehmungen die Architektur als solche auch nur um einen einzigen Schritt gefördert haben, — da von einer neuen und eigenen Richtung dieser Kunst während jener Umsturzzeit und in Folge derselben nichts wahrzunehmen ist und bei aller Neuerungssucht, die sie verrathen, gänzlicher Mangel an Originalität, an befruchtenden neuen Motiven sie kennzeichnet.

Die keineswegs erlahmte künstlerische Kraft und Thätigkeit der Franzosen zieht sich gleichzeitig auf Gebiete zurück, die der monumentalen Kunst so fern wie möglich liegen, welche Wahrnehmung immer auf krankhafte Zustände und das bevorstehende oder bereits eingetretene Verkommen der Baukunst hindeutet.

Doch schützt Frankreich bis jetzt immer noch ein gewisser conservativer Sinn, ein Respect vor ererbten Formen, der den Franzosen bei aller ihrer Beweglichkeit innewohnt und nach manchen Schwankungen immer wieder sein Gleichgewicht findet, vor gänzlichem Verfalle seiner monumentalen Kunst. Dazu kommt, dass in der grossen Weltstadt Paris sich im Laufe der Jahrhunderte ein ziemlich gesundes Volksurtheil in Kunstsachen auszubilden Gelegenheit und Musse hatte, wie es sonst in moderner Zeit nicht so leicht mehr getroffen wird.

Die Plattheiten und nüchternen Ziereréien der Neogriechen, die falsche, kokette Romantik der Neogothen und andere erstrebte Neuerungen gleichen Gehaltes haben sich an Ort und Stelle in kürzester Zeit überlebt, finden nur noch unter Fremden nachahmende Bewunderer. Das neue Opernhaus mit seiner prahlerischen Ausstattung, wofür schon 30 oder gar 40 Millionen verausgabt wurden, der nicht minder verwerfliche neue Justizpalast mit seinem gespreizten, manierirten und lügnerischen Façadenbau — sie sind schon lange dem Charivari verfallen. Keine Vorbilder, sondern Künstlern und Laien als Schreckbilder bezeichnet, wie nicht zu bauen sei.

Unendlich weniger grossartig, aber in ihren Folgen aus entgegengesetzten Ursachen gefahrdrohender treten gleichzeitige Kundgebungen ähnlicher Art in anderen Ländern hervor. Es sei nur mit wenigen Worten noch dasjenige berührt, was deutsche Kunstzustände betrifft.

Hier wurde in neuerer Zeit eifriger und mehr in Stil gemacht als irgendwo anders, und zwar theilweise auf allerhöchste Ordre, theilweise auf eigene Faust durch geniale Architekten. So entstand in München auf allerhöchsten königlichen Wunsch und Anweis der berühmte Maximilianstil, dem folgende tiefsinnige Idee zur Grundlage dient:

Unsere Cultur ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Culturen zusammengesetzte, also muss unser moderner Baustil consequenter Weise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesammte Culturgeschichte soll sich in ihr abspiegeln!

Wohin ein solcher Ausgang führen musste und geführt hat, davon zeugen die neuesten Anlagen jener Musenstadt an der Isar.

Dazu nun, wie gesagt, der Chor von Privatstilerfindern, die in allen Gross- und Kleinresidenzen, an Eisenbahnstationen und überall ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen. Sie gehen zumeist von der irrthümlichen Voraussetzung aus, die Stilfrage sei eine vornehmlich constructive Frage, und erkennen die ererbten Ueberlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Schärflein beigetragen zu haben.

Eine andere Sorte von Stilisten sind die sogenannten reisigen Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder einen neuen Stil nach Hause tragen und an den Mann zu bringen verstehen.

Noch sind schliesslich diejenigen zu erwähnen, welche in einer Rückkehr zu dem mittelalterlichen sogenannten gothischen Baustile die Zukunft der nationalen Archi-

tektur und ihre eigene suchen — auch in Beziehung auf letztere sich nur selten verrechnen [1]).

Diesen praktischen Lösungen der Stilfrage gegenüber macht sich eine entgegengesetzte Ansicht Bahn, wonach die Baustile gar nicht erfunden werden, sondern nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung, der Vererbung und der Anpassung sich aus wenigen Urtypen nach verschiedenen Richtungen hin fortentwickeln, ungefähr ähnlich wie es bei der Entstehung der Arten in den Reichen der organischen Schöpfung vorausgesetzt wird. So sagt Herrmann Grimm, der Biograph Michel Angelo's, wörtlich:

„Es könne als sicher angenommen werden, dass, wo in den Baustilen plötzliche Gegensätze erscheinen, diese entweder der Einwirkung entfernterer Muster oder dem Verlorensein der langsam überführenden Mittelglieder zuzuschreiben seien".

Ganz ähnlich äussern sich auch andere Autoritäten der Kunstgeschichte über diesen Gegenstand.

Uns will diese Anwendung des berühmten Axioms: die Natur macht keine Sprünge, und der Darwin'schen Arten-Entstehungslehre auf die besondere Welt des kleinen Nachschöpfers, des Menschen, doch einiger Maassen bedenklich erscheinen, Angesichts dessen, was die Monumentenkunde zeigt, die uns sehr oft die monumentalen Versinnlichungen bewusstvoll festgehaltener Gegensätze der neben einander fortgehenden oder hinter einander folgenden Culturformen der Völker vorführt.

Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen, aber diese sind letzteren, wie sie lebten, nicht wie Schneckenhäuser auf den Rücken gewachsen, noch sind sie nach einem blinden Naturprocesse wie Korallenriffe aufgeschossen, sondern freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte.

Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes als wichtigster Factor bei der Frage des Entstehens der Baustile in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Nothwendigkeit bewegen muss, aber sich diese durch freie objective Auffassung und Verwerthung aneignet und gleichsam dienstbar macht.

Hierin sind übrigens die Erscheinungen der Kunstgeschichte identisch mit denen der allgemeinen Culturgeschichte des Menschen, von der erstere nur einen untergeordneten, aber integrirenden Theil bildet.

Die Menschengeschichte würde nur von chaotischen Zuständen der Gesellschaft zu berichten haben ohne das jeweilige Eingreifen bewegender und ordnender Kräfte, mächtiger Einzelerscheinungen oder Körperschaften, die mit dem gewaltigen Uebergewichte ihres Geistes die dumpfen, gährenden Massen lenken, sie zwingen, sich um weltgeschichtliche Ideenkerne zu verdichten und bestimmte geregelte Bahnen anzutreten. Die Geschichte ist das successive Werk Einzelner, die ihre Zeit begriffen und den gestaltenden Ausdruck für die Forderungen der letzteren fanden.

Wo aber immer ein neuer Culturgedanke Boden fasste und als solcher in das allgemeine Bewusstsein aufgenommen wurde, dort fand er die Baukunst in seinem Dienste, um den monumentalen Ausdruck dafür zu bestimmen. Ihr mächtiger civilisatorischer Einfluss wurde stets erkannt und ihren Werken mit bewusstem Wollen derjenige Stempel aufgedrückt, der sie zu Symbolen der herrschenden religiösen, socialen und politischen Systeme erhob.

Aber nicht von den Architekten, sondern von den grossen Regeneratoren der Gesellschaft ging dieser neue Impuls aus, wo die rechte Stunde dazu geschlagen hatte.

---

1) Diese ans Hämische anstreifende Bemerkung, welche aus dem Gedanken herfliesst, als ob die Gothik am Meisten ihren Pflegern nütze, bedarf doch der Zurechtweisung. Es ist nämlich unbegründet, die Gothik als so besonders nahrhaft oder ehrenreich darzustellen, denn es ist bekannt, dass diese Kunstrichtung, als Gegensatz zur Tagesmode, vielfach von der grossen Menge angefeindet und besonders, wo es sich um ihre Anwendung auf Profanbau handelt, wie ein Aschenbrödel mit barschen Worten von der Schwelle „der Gebildeten" zurückgewiesen wird. Wer Verdienst, oder Gewinn, oder Ehre einsäckeln will, muss der Tagesmode schmeicheln, der muss nicht mit unwandelbarer Ueberzeugungstreue an einem Principe festhalten, der muss geschmeidig und biegsam auf allen Sätteln reiten und in der Architektur eine reiche Musterkarte aller Formen zum Beweise für die Versatilität seines Geistes vorlegen und heute griechisch, morgen gothisch und darauf im Perrückenstile „schaffen" können. Also die Aussicht auf Carrière kann Keinen in die Arme der Gothik führen. Wenn einzelne Gothiker in der günstigen Lage waren, für die Bethätigung ihrer Kraft schöne Ziele und Themata in ihrer Umgebung vorzufinden und bei tonangebenden Grössen sich auch äusserlich Stellung und Einfluss zu verschaffen, so geschah es nur, weil sie durch grosses Geschick und beharrlichen Fleiss im Gegensatz zu dem, was bis dahin als „zeitgemäss" galt, dem Rechten und Guten die Anerkennung ertrotzten und dann von der Gunst verständiger Bauherren emporgehoben wurden; aber manche auch mussten Vortheil und Ehre und Carrière ihrer einmal eingesogenen Kunstüberzeugung zum Opfer bringen und konnten nur durch den Hinblick auf das Ideal sich den frischen Muth für den Kampf mit einer unfehlbaren Bau-Bureaukratie und einer auf den gleissenden Schein speculirenden Tagesmode bewahren. Wer die von Reichensperger herausgegebenen Briefe Ungewitter's liest, mag erschauen, was neben der ernsten, mit Schweiss und Kampf fortgeführten Arbeit der Gothiker liegt, ob Lohn und Befriedigung, Titel und Mittel, oder vielmehr Verkennung und Benachtheiligung, Verachtung und des Lebens *curta supellex*. Ungewitter und andere Heroen in der Gothik haben, trotz der Höhe ihrer Leistungen, nicht an sich gedacht, sie haben das Feld ihrer Arbeit mit Schweiss gedüngt, bloss damit „die Sache" wachse; sie haben also, um Semper's schielende Aeusserung durch Theilung zu corrigiren, „die Zukunft der nationalen Architektur, **nicht** aber ihre eigene gesucht".

Die Red.

Die Beweisführung dieses Satzes dürfte bei der noch immer sehr fühlbaren Unzulänglichkeit unseres exacten Wissens auf dem Gebiete der Monumentenkunde (und der Völkerkunde überhaupt) sehr schwierig, wo nicht unmöglich sein, ausserdem dass es dazu an der nöthigen Zeit fehlen würde, die uns kaum mehr gestatten wird als eine höchst flüchtige Berührung einiger merkwürdiger Daten aus der vergleichenden Architekturgeschichte, die dabei in das Gewicht fallen dürften.

Dennoch möge die Vorausschickung einer kurzen Definition dessen, was ich unter dem Ausdrucke Stil begriffen wissen möchte, gestattet sein.

Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Vom stilistischen Standpuncte aus betrachtet, tritt sie uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen. Stil ist der Griffel, das Instrument, dessen sich die Alten zum Schreiben und Zeichnen bedienten, daher ein sehr bezeichnendes Wort für jenen Bezug zwischen der Form und der Geschichte ihrer Entstehung. Zu dem Werkzeug gehört aber zunächst die Hand, die es führt, und ein Wille, der letztere leitet. Hier sind also die technischen und persönlichen Momente der Entstehung eines Kunstwerkes angedeutet. So erfordert z. B. das Treiben des Metalles einen anderen Stil als das Giessen. So sagt man z. B. auch, Donatello und Michel Angelo seien im Stil verwandt u. s. w. — Beides gleich richtig.

Sodann gehört zu dem Werkzeuge und der Hand, die es führt, der zu behandelnde Stoff, das in die Form umzuschaffende Formlose. Zunächst der Stoff als physische Materie, den jedes Werk der Kunst in seinem Erscheinen gleichsam reflectiren soll. So ist z. B. der griechische Marmortempel im Stile verschieden von dem sonst nahezu identischen griechischen Tempel aus Porosstein. So darf man von einem Holzstile, Backsteinstile, Quaderstile u. s. w. sprechen. Aber unter Stoff versteht man noch etwas Höheres, nämlich die Aufgabe, das Thema zur künstlerischen Verwerthung.

Besuch des Speierer Domes durch den Verein mittelrheinischer Bautechniker aus Anlass der X. Versammlung.

(Bericht der Deutschen Bauzeitung.)

Aus Anlass der X. Versammlung des Vereins mittelrheinischer Bautechniker begaben sich die Theilnehmer nach dem Dom, dessen ungestörter Besuch durch die Kirchenbehörde bereitwilligst gestattet war und der das Hauptmoment des ganzen Festes bildete.

An ein Kunstdenkmal von solcher Bedeutung, das zu den grossartigsten Schöpfungen des romanischen Stiles gezählt wird, tritt man mit gespannter Erwartung heran und glaubt einen aussergewöhnlichen Maassstab zu seiner Beurtheilung anlegen zu müssen. Und wenn nun alle diese Erwartungen, welche Schilderungen und Zeichnungen erweckt haben, von der imposanten Wrklichkeit übertroffen werden, so muss man sich doch gestehen, dass es seinen Reiz nicht irgend einem Aussergewöhnlichen verdankt, sondern dass derselbe allein in der edlen Durchbildung eines rationellen Constructionssystems, in dem richtigen Verständniss einer schönen Vertheilung der Maassen, in der einfachen plastischen Durchbildung der Detailformen und in der freilich erst durch die neuesten Schlussarbeiten hinzugekommenen brillanten Farbenharmonie des Innern beruht, und dass eben die vollendete Lösung aller dieser an jedes Bauwerk zu stellenden Forderungen zusammenwirkt, um diesem Gebäude einen Adel aufzuprägen, wie ihn in solcher Reinheit nur wenige Baudenkmäler des Mittelalters aufzuweisen haben.

Wenn man dem Dome von der Hauptstrasse naht, so ist der erste Eindruck eines Theiles von ihm, der Façade von Hübsch, freilich nicht dazu angethan, diesen bewältigenden Eindruck sofort zum Bewusstsein zu bringen. Vor Allem wird eine gleichartige Wirkung hier durch die nun einmal nicht zu umgehende Erscheinung der Neuheit beeinträchtigt, welche selbst bei der gelungensten Restauration den grossen Sprung in der Geschichte des Baues vor Augen führen musste. Welche religiöse und politische Stürme hat dieses Gebäude an sich vorüberziehen sehen, bis es unserer Zeit vorbehalten blieb, die Spuren derselben zu verwischen und mit der vollendeten Restauration uns ein Denkmal zurückzugeben, dessen wir uns mit nationalem Stolz erfreuen dürfen! Zur Grabstätte der deutschen Kaiser bestimmt, birgt es in seinen Mauern die Gebeine von acht Fürsten, welche einst die erste Krone der Welt trugen und die nun nach langen Kämpfen und einem ereignissvollen Leben hier ihr letztes stilles Asyl gefunden haben. Hier ist der Raum, in welchem Bernhard von Clairvaux die Kreuzzüge predigte, wo er durch seine Beredsamkeit den mächtigen Conrad III. zur Theilnahme begeisterte und so das Ritterthum zur edelsten Blüthe führte und unbewusst dem Einfluss orientalischer Cultur Bahn brach. Die Kämpfe der Reformation und des dreissigjährigen Krieges gingen ruhiger an dem katholischem Dome als an der katholischen Kirche vorüber. Aber wenige Jahrzehende später hausten in diesen Hallen die mord-

brennerischen Banden des „allerchristlichsten" Königs, ohne dass es ihnen gelungen wäre, bei ihren verruchten Zerstörungswerken Deutschland auch dieses Kleinodes seiner Kunst und Geschichte zu berauben. Die Leidenschaften der französischen Revolution hatten es zum Abbruch bestimmt, und erst kurz vor der Entscheidung wurde Napoleon zu seiner Rettung bewogen, dem man es danken musste, dass es nur zu Magazinen verwendet wurde. Mit der wiedererlangten Selbständigkeit der deutschen Nation erstand auch der Gedanke an die Herstellung des Baues, und bereits 1816 wurde von dem Könige Maximilian die Restauration beschlossen. Die financielle Noth, in welche die vorausgegangenen Kriege Fürsten und Völker gebracht hatten, gestatteten nur eine beschränkte Ausdehnung derselben, so, dass der ihm Jahre 1822 geweihte Dom neben der Beibehaltung der stilwidrigen Zuthaten des vorigen Jahrhunderts im Inneren schmucklos, nur zur nothdürftigen Erfüllung seines Zweckes gelangen konnte. Der kunstsinnige König Ludwig gab auch in diesem Theile seines Landes den ersten Impuls zum Beginn einer stilgerechten Restauration, dem das deutsche Volk und seine Fürsten sich anschlossen. In ihren wesentlichen Theilen wurde die Herstellung von 1854—1858 vollendet, und im vorigen Jahre gelangte das Werk durch Aufführung des östlichen Giebels zum Abschluss.

Hübsch's Façade befriedigt nur im Einzelnen; das Bonmot Ludwigs I.: „Hübsch, aber nicht schön", ist hierin bezeichnend. Er scheint sich mehr für einen Herrn der Construction und der Farbe, als stark im Detail und in der Massenbeherrschung gehalten zu haben, und es ist, als ob er durch die unruhige Farbenwirkung der Materialien seine Schwäche in der anderen Beziehung habe verdecken wollen. Der das Mittelschiff andeutende Mittelbau springt kaum vor die schmalen Seitenbauten vor, wodurch für solche Mauerflächen die ganze Façade zu platt erscheint. Es blieb bei einer solchen Anordnung für die Entwicklung der Kuppel nur übrig, in die Kehle der sich kreuzenden Dächer einen horizontal sich anschliessenden Dachtheil zu legen, welcher den organischen Aufbau der Kuppel beeinträchtigt und der hier nicht gewohnten horizontalen Linie wegen stört. In der Gesammtwirkung schön sind die Portale bis auf einige Willkürlichkeiten im Detail. Die an den Säulenfüssen gezwungen vortretenden, frazzenhaften symbolischen Gestalten von Tugenden und Sünden im mittelalterlichen Stil entsprechen nicht der modernen Behandlung der übrigen figürlichen und theilweise auch ornamentalen Sculptur. Die Löwenwappen an den Seitenportalen erscheinen als angehängte moderne Schilder, während der schon mehr ins Ornament hineingezogene Doppeladler am Hauptportal auch wegen der näherliegenden symbolischen Bedeutung des Kaiserdomes und der gestifteten Kaiserstatuen gerechtfertigter sein mag. Auffallend und, weil in keiner Weise bedingt, auch unschön erscheint die abgesetzte Einziehung der viereckigen Rosettenumrahmung im oberen Theile. Die in den vier Ecken sich bildenden Zwickel enthalten die symbolischen Sculpturen der Evangelisten von Renn, und während die unteren, Stier und Löwe, den Raum geschickt ausfüllen, sind der Adler und der Engel durch diese Einziehung gewaltsam in ihrer Entwicklung beeinträchtigt. Selbst die viereckige Fensterumrahmung in den Seitenbauten wird man versucht zu missbilligen, wenn man die reiche Fensterbildung mit Rundbogenabschluss am Querschiff, welche wohl zum Elegantesten der romanischen Ornamentik gehört, damit vergleicht. Die in aufsteigender Linie in Nischen über dem Portal aufgestellten Figuren der Maria mit dem Kinde, des Erzengels Michael, Johannes des Täufers, des heiligen Stephan und Bernhard's von Clairveaux bilden bei sinnreicher Anordnung und trefflicher Ausführung in gelbem Sandstein, von Joseph Gasser aus Wien, den vorzüglichsten Schmuck der Façade.

Während vielleicht mancher der anwesenden Fachgenossen sich nicht mit allen vorausgegangenen Bemerkungen einverstanden erklärt, so wird sich doch über die unruhige Farbenwirkung der verschiedenen Materialien an der Façade unter der Versammlung nur Ein Urtheil gebildet haben. Hübsch entlehnte das Motiv hiefür der schichtenweise abwächselnden Färbung der Steine am nördlichen Querschiff, welches dieselbe aber nicht consequent aufweist, wie er es in dem neuen Theile durchgeführt hat. Er ist hierin noch viel weiter gegangen und hat namentlich in den unconstructiv über Eck gestellten Steinquadern in horizontaler und verticaler Reihenfolge eine Feldereintheilung geschaffen, die der erhabenen Würde der älteren Theile nicht entspricht. Auch die dunkeln, spitzen Einlagen der Archivolten an den Portalen zerreissen dieselben willkürlich und nehmen ihnen die für die weiten Oeffnungen zu fordernde Kraft und Ruhe. Die Zeit muss hier mehr noch wie am Querschiff ihren nivellirenden Einfluss geltend machen.

Zu beiden Seiten der Kuppel erheben sich die schlanken, ebenfalls neu erbauten Thürme; sie sind ganz in rothem Sandstein von nur 7 Zoll hohen Schichten ausgeführt und machen mit ihren hell angestrichenen Fugen von fern gesehen und im Vergleich mit den hohen Schichten der Façade jetzt fast noch den Eindruck eines Backsteinbaues. In den drei oberen Stockwerken zeigen

sie eine ganz gleiche Fensterbildung. Der Steinhelm setzt sich an ihnen, wie an der Kuppel, mit sanft gekrümmten Gräten auf. Diese für der perspectivische Wirkung wohlberechnete Anordnung verleiht diesen Bautheilen eine ungemein anmuthige Fülle und Weichheit. —

In allen Theilen des äusseren wie des inneren Neubaues ist die Ausführung als eine vollendet gediegene und saubere zu bezeichnen, die mit wahrhafter Opulenz die bedeutenden auf sie verwendeten Bausummen zur Schau trägt.

Die durch drei Portale zugängliche Kaiserhalle legt sich in mässiger Breite quer vor das Langhaus und führen in der Axe der Schiffe drei weitere Thüren in das eigentliche Gotteshaus. Sie ist durch die Aufstellung der von Fernkorn und Dietrich in Wien vorzüglich ausgeführten acht Kaiserstatuen aus Kreidesandstein in vergoldeten Nischen, durch vier von Pitz gearbeitete Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Kaiser und durch sechs Medaillons der hervorragendsten Wohlthäter des Domes zu einem wahren nationalen Kunsttempel geschaffen, welcher in der würdigsten Weise den Eintritt zum Dome selbst vorbereitet und in seiner direkten Beziehung zu der Längenaxe einen Hauptvorzug dieses Gebäudes vor den beiden anderen mittelrheinischen Domen bildet.

Mit diesem Eintritt befindet man sich nunmehr in dem alten Theile des Baues, welcher mit seinen edlen Verhältnissen und seiner harmonischen Farbenpracht einen überwältigenden Eindruck erzeugt. Seine Höhen- und Breitenmaasse sind die bedeutendsten aller romanischen Dome. Obwohl nur theilweise von Geyer und Görz aufgenommen, ist das Gebäude in seiner Anlage doch so bekannt, dass wir hier nicht weiter darauf zurück zu kommen brauchen. Die interessanten Untersuchungen, welche v. Quast am Mauerwerk des Innern vorgenommen hat, sind wohl durch die nun erfolgte Bemalung nicht mehr weiter auszudehnen möglich. Ihre Resultate sind, die früheren Ansichten Wetter's, Kugler's und Schnaase's theilweise widerlegend, theilweise bestätigend, in seiner bekannten Schrift „Die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speyer und Worms“ niedergelegt und scheinen, so weit sie die Baugeschichte betreffen, jetzt als vollgültig anerkannt worden zu sein.

Nach den von ihm aus der Localuntersuchung und auch aus anderen sehr scharfsinnig durch die Vergleichung mit der Klosterkirche zu Limburg, so wie den beiden Domen zu Worms und Mainz abgeleiteten Gründen fiele die Erbauung der jetzt noch stehenden Umfassungsmauern in die Regierungszeit Heinrich's IV., der mit grossem Eifer den Bau betrieb und als zweiter Gründer in den Chroniken gepriesen wird; die Krypta dagegen gehörte noch dem eigentlichen Gründer Conrad II. an. Nach dem zerstörenden Brande vom Jahre 1159 wurde die frühere holzbedeckte Basilika mit Gewölben versehen und hierbei die erhaltenen Mauermassen benutzt; alle dem Gewölbesystem angehörigen Constructionstheile, wie Halbsäulen in den unteren Mauertheilen, wurden neu hinzugefügt, wahrscheinlich auch die Pfeiler des Mittelschiffs ganz neu hergestellt, so dass die jetzt vorhandene Architektur in ihrem äusseren Erscheinen als ein Product der höchsten Blüthezeit des romanischen Stiles aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts zu betrachten ist. Was die Mittelschiffpfeiler betrifft, so würde die Folgerung von Quast's, dass die nicht durchgehenden Lagerfugen des Kerns und der Vorlage das spätere Einsetzen der Vorlage in den von der Basilika herrührenden Kern, wenn auch nicht gewiss, doch wahrscheinlich mache, auf die Klosterkirche zu Limburg angewandt, zu Schlüssen führen können, welche die aus der Ruine selbst ungezwungen sich ergebende Baugeschichte alteriren würden. Es sind nämlich daselbst die Pfeiler an der Vierung ebenfalls von ungleicher Schichthöhe mit dem anstossenden Mauerkern, und hat sich der nordwestliche Pfeiler so losgelöst, dass man deutlich erkennen kann, wie die Steine in abwechselnden, ungleich hohen Schichten diagonale Stossfugen erhielten, wodurch an der Ecke eine durchgehende Fuge zum Vorschein kommt. Man kann aber doch nicht wohl annehmen, dass auch diese Pfeiler, welche den Triumphbogen und den Bogen nach dem Querhaus hin aufnahmen und zur Basilika gehören, später eingesetzt wurden. Es ist daher trotz der gleichen Stärke der Haupt- und Zwischenpfeiler im Speyerer Dom wohl natürlicher, auch für die Mittelschiffpfeiler die Zeit nach 1159 anzunehmen, um so mehr, als von Quast von einer Trennung der älteren und neueren Theile nichts bemerkt zu haben scheint, während doch ein inniger Verband für eine solche ungeheure Belastung statt der Last der früheren Holzdecke bei verhältnissmässig schwachem Kern kaum dürfte nachträglich hergestellt werden können. Für die noch spätere innere Architektur des Querhauses an den dortigen Altarnischen und an den Gewölberippen will v. Quast das Jahr 1289, die Zeit eines abermaligen Brandes, gesetzt wissen. Hiefür bringt er keine aus den vorgenommenen Untersuchungen sich ergebenden Gründe, sondern er leitet dieselben aus den Detailformen, dem eleganten Charakter der Säulen und Profile ab und spricht die Behauptung aus, dass in dieser Zeit, „wo wir gewohnt sind die Herrschaft der Gothik anzu-

nehmen, dennoch die romanische Baukunst noch lange neben jener fremdländischen herging, ehe sie unterliegend den Kampf aufgab".

Die reiche Architektur des Mittelschiffes mit den die Fenster umrahmenden Blendbogen und die von dem viereckigen Vorsprung ausgehenden Bogen, welche als seitliche Träger der Kreuzgewölbe erscheinen, bieten dem Auge einen Rhythmus in der Bewegung der Linien, wie ihn so klar verständlich keiner der beiden anderen Dome des Mittelrheines aufzuweisen hat, und ergab sich diese Gliederung bei ihrer strengen Regelmässigkeit für die Wanddecoration als äusserst vortheilhaft.

Unter den Fenstern des Mittelschiffes ziehen sich die Schrandolph'schen Fresken hin, in der besten Beleuchtung und schönsten Umrahmung die Geschichte der Erlösung in 24 Bildern darstellend. Ein dunkler Schriftstreifen begränzt sie nach unten. Die Pfeiler sind unterhalb in einem ins Grüne gebrochenen Grau, oberhalb gelbgrau gehalten; die Säulen heben sich in lichtem Gelbgrau ab und sind in aufsteigender Linie mit einem aufpatronirten bräunlichen Muster eingefasst. Die Wand oberhalb der Blendbogen ist gelblich, mit Mustern in dunklerem Ton. Die Bogen zwischen den Pfeilern sind mit einem in satten Farben blau und braun auf Goldgrund gehaltenen palmettenartigen Ornament umrahmt. Das Feld darüber bis zu den Fresken enthält in reichem Farbenweshsel ein verschlungenes Ornament mit bunten Ausläufern. Die Fensterlaibungen zeigen musivische Ornamente in ungebrochenen Tönen: blau, roth, grau, gold. Die Capitäle sind in dunkeln Tönen mit Gold und Weiss gehalten; darüber steigen die Gewölbfelder in lichtem Blau mit goldenen Sternen und röthlichgrauer Einfassung, die im Schluss ein breites Ornament umgibt, auf. Die Laibungen der Bogen nach dem Seitenschiff sind mit Ornamenten in Roth, Blau und Grau bemalt und die Wände daselbst haben einen röthlich braunen Ton mit dunklerem Muster. An dem mit kräftigen Farben ornamentirten Triumphbogen leuchten in goldner Schrift die zum Salve regina von Bernhard von Clairvaux in religiöser Begeisterung zugesetzten Worte: o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria, welche heute noch täglich gesprochen werden.

Die vor dem Querhaus auf zehn Stufen zu ersteigende Plattform bildet den nach den darunter befindlichen Gräbern benannten Königschor, rechts die sitzende Statue Rudolph's von Habsburg, von Schwanthaler, links auf einem von Löwen getragenen Sarkophag die knieende Gestalt Adolph's von Nassau, von Ohnmacht aus Strassburg. Weitere neun Stufen führen zu dem Hauptchor, dessen Altar freistehend unter der grossen Kuppel aufgestellt ist. Dieses Aufgeben der rituellen Anordnung mit dem Hauptaltar im Chor, verbunden mit der imposanten Treppenanlage, der sich in den Seitenschiffen die Treppenläufe zur Krypta und dem Querschiff anschliessen, bringen in der würdigsten Weise die historische Bedeutung dieser Kaisergruft zum Bewusstsein. Der Hauptaltar mit Sculpturen von Renn aus Speyer und die Seitenaltäre nach Entwürfen von Bürklein prangen in reichstem Farbenschmuck des dabei verwendeten Stuckmarmors; an ersterem kann die Messe auch nach der Ost- oder Chorseite hin celebrirt werden. An dem linken Pfeiler des Kuppelraumes steht ein neuer bischöflicher Stuhl mit Baldachin, nach dem vortrefflichen Entwurf des Baurathes Tanera, des gefälligen Führers der Versammlung im Dome. Ueber dem Hauptaltare erhebt sich die riesige Kuppel, von den Zwickeln bis zu dem breiten und dunkeln Fries des Kämpfergesimses mit einem etwas unruhigen Muster bemalt.

Das Gewölbe, von unten an 46 Meter hoch, schmücken auf einer Goldgrundfläche die Propheten des Alten und Neuen Testamentes.

Die grossen Wandflächen des Querhauses zeigen in Fresken Episoden aus dem Leben der Martyrer und der um das Gebäude und den katholischen Cultus verdienten Fürsten und Heiligen, während in den Nischen der Seitenaltäre die Patrone der Kirche auf Goldgrund prangen. Wenn auch die Behandlung des Details an den bereits erwähnten Seitenaltären wie auch an der ganzen Architektur des Querhauses jener einfachen im Mittelschiff nicht entspricht und v. Quast daraus auf eine Erneuerung im Jahr 1289 schliesst, so ist doch die ganze Anlage der Art, dass eigentlich eine Disharmonie mit den übrigen Gebäudetheilen nicht vorhanden ist, sondern es scheint gleichsam nur durch Anwendung einiger reicheren Motive in einfacher und würdiger Weise eine Steigerung des ästhetischen Eindrucks nach dem Schlusspunct hin angestrebt zu sein. Mehr als die Architektur hat hier die Malerei geschaffen und sind namentlich im eigentlichen Chor der Motive und Darstellungen etwas zu viel. Die Decke des geraden Chortheiles ist mit einem Tonnengewölbe, die halbrunde Apsis mit einem Kuppelgewölbe geschlossen. Hier sind alle Malereien auf Goldgrund. Die Ornamente entwickeln sich von der Mitte aus und endigen in freien Ausläufern nach dem Kämpfer hin, welchen figürliche Darstellungen begränzen. Diese Decorationsweise erscheint etwas schwächlich und die Fläche zu sehr theilend. Eben so ist die Wirkung der Fresken an den Seitenwänden daselbst mehr die einer Bildergalerie, als die einer Flächendecoration. Es sollte, wie es scheint,

hier noch gar vieles untergebracht werden, und so fiel man sowohl aus den Anordnungen der übrigen Theile, als auch aus dem dort angewandten Maassstab heraus und hat in einer Reihe dicht neben und über einander gemalter Fresken mit ummalten Rahmen eine die Ruhe dieses Gebäudetheiles etwas beeinträchtigende Decoration geschaffen. Die Technik der Malerei, die Durchsichtigkeit und Harmonie der Farbe und die correcte Zeichnung stehen überall erhaben über jeder Kritik, die Auffassung des Vorwurfs aber entbehrt, mit Ausnahme der historischen Darstellungen etwa, oft jener einfachen, ungeschminkten Klarheit und Kraft, aus welcher menschliches Denken und Empfinden hervorleuchtet, und neigt sich mehr, namentlich in den alttestamentlichen Darstellungen, einer weichlich-orthodoxen Richtung zu, welche dem mystischen Sehnen des Mittelalters, nicht aber den realen Geistesbestrebungen unserer Zeit entsprechen mag.

Von den Seitenschiffen führen breite Treppen zu der unter dem Querhaus und den Chören befindlichen Krypta, dem unzweifelhaft ältesten Theile des Baues und zugleich der grössten derartigen Anlage. Das geschwächte Licht, die einfachen, fast plumpen Details und der Mangel jedes Ornamentes verleihen dieser Kirche etwas ungemein Ernstes und Würdiges. Die Wände und Gurten sind in zwei Farbentönen auf dem rauhen Steinmaterial gestrichen, welche erst bei genauerer Betrachtung als künstlich aufgetragene Farbe erscheinen.

(Schluss folgt.)

Die frühere Pfarrkirche zu Cornelimünster.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Das Innere der Kirche zeigt in allen seinen Theilen dieselbe Einfachheit wie das Aeussere und erzielt seine überraschend schöne Wirkung einzig und allein durch richtige geometrische Verhältnisse.

Die Pfeiler sind durchaus kreisrund; auf einem runden Untersatz erhebt sich die attische Basis bis zu gleicher Höhe mit dem äusseren Sockel; das Capitäl besteht aus einem den Schaft begränzenden Ring, einer steilen, mässig ausladenden Kehle und einer kräftigen Platte, über welcher in den Seitenschiffen sofort die Gurten und Rippen ansetzen. An den äusseren Wänden der Seitenschiffe ruhen die Gewölbe auf Consolen, welche bei ganz einfacher Profilirung durch grosse Mannigfaltigkeit überraschen. Nur hier und da hatten die Steinmetzen an diesen Consolen den Versuch gemacht, einige Ornamente anzubringen, besonders Fratzen, ein Versuch, welcher deutlich zeigt, wie feindselig das spröde Material des Blausteines sich jeder Ornamentation gegenüber verhält.

Im Mittelschiff laufen vom Pfeilercapitäl je drei gekuppelte, 4½ Fuss hohe Säulchen weiter aufwärts. Diese gekuppelten Säulchen tragen offenbar den Stempel einer Planänderung während des Bauens an sich und liefern den Beweis, dass die Alten bei einfachen Bauten wohl nicht nach vorher entworfenen Planzeichnungen gearbeitet haben, was bei der überall bekundeten Sicherheit und Kunstfertigkeit der alten Meister diesen nicht als Leichtsinn angerechnet werden kann; denn man weiss, wie oft eine Zeichnung täuscht und den nach derselben blind ausführenden Meister ins Verderben zieht. Sieht man sich die vorgenannten Säulchen näher an, so findet man, dass dieselben in ihrer unteren Hälfte etwas dünnbeinig sind, und erst in der oberen sich abzurunden beginnen. Dies erklären wir uns so: der den Bau ausführende Meister hat ohne Zweifel die Gewölbe des Mittelschiffs gleich denen der Seitenschiffe unmittelbar über dem Pfeilercapitäl ansetzen lassen wollen. Da die Gurten und Rippen anfänglich dicht zusammenlaufen, um sich erst später von einander zu trennen und selbstständig zu werden, so hatte man bereits drei Werkstücke über einander versetzt, ehe man nöthig hatte, die Lehrbogen aufzustellen. Jetzt erst konnte man das Verhältniss des Mittelschiffes übersehen; dasselbe musste dem Meister mit Recht zu gedrückt erscheinen, und desshalb liess er aus den schon versetzten Werkstücken die gekuppelten Säulchen ausmeisseln, wozu in der untern Hälfte das gegebene Material nicht ganz ausreichte, so, dass man jetzt noch deutlich das ursprüngliche Rippenprofil sehen kann.

Die Gewölbekappen sind in Ziegelstein ausserordentlich zierlich construirt und tragen durch ihre runde Form nicht wenig dazu bei, dem Auge das Mittelschiff höher erscheinen zu lassen, als es in Wirklichkeit ist. Uebrigens steigen die Kappen der Gewölbe der Seitenschiffe nach dem Mittelschiffe hin einen Fuss hoch an, um den Schub der das letztere deckenden Joche, welche sich nach den Seiten hin stark neigen, mit aufzunehmen. Das Langschiff und die Seitenschiffe zählen je fünf Traveen; an diese reiht sich im Mittelschiff östlich eine sechste, zum Chor gehörige, an, welch letzteres durch ein aus fünf Seiten des Achtecks gebildetes Polygon zum Abschluss gelangt. Das südliche Seitenschiff reicht nicht bis an den Triumphbogen hinan, sondern schliesst mit einer kürzeren Travee geradlinig ab, um der Sacristei

Raum zu lassen. Das östliche längliche Viereck des südlichen Seitenschiffes ist mit einem Sterngewölbe gedeckt. An der Nordseite lief das Seitenschiff in ein polygones Chörchen aus, gleich dem Mittelschiff, was irgend einen treuen Sohn des vorigen Jahrhunderts veranlasst hat. dem alten Meister das Pensum zu corrigiren. Um nämlich diesen Verstoss gegen die Symmetrie zu heben, machte man die nordöstliche Bogenöffnung durch Einschachtelung eines Pfeilers eben so schmal als die gegenüberliegende und trennte durch eine gerade Wand das schöne Chörchen von seinem Schiff. Hat nun diese Einschachtelung im Grundriss eine Symmetrie erzielt, deren Bedeutung gleich Null ist, so ist dieselbe im Aufriss mit dem betreffenden Fenster und Gewölbe, wie mit den übrigen Pfeilerarkaden in einen Conflict gerathen, welcher der ganzen Umänderung den Stempel der Barbarei aufprägt. Auch hat man damals recht widersinnig zwei der zum Chor hinaufführenden Treppenstufen bis an den eingeschachtelten Pfeiler nach Westen vorgeschoben, ein Fehler, der erst recht einfältig erscheint, wenn man sieht, wie unter dem Triumphbogen die in das Innere hereingezogenen Strebepfeiler Chor und Langschiff scharf von einander trennen.

Die ohne Zweifel gleichzeitig mit dieser Verkrüppelung an der Südseite erbaute Sacristei oder Capelle ist recht plump angelegt. Dieselbe schliesst östlich mit einem ganz stumpfen Polygon ab und ist durch ein Tonnengewölbe nebst Concha gedeckt. Auf einem in diesem Nebenbau angebrachten Altar findet sich ein doppeltes Chronikon, welches zwei Mal die Jahreszahl 1716 ergibt:

Frantz Arnold Bramertz huius territorii nostri incola
et Gertrud Bramertz coniuges hoc posuere.

Die Mauern, Strebepfeiler und Gewölbe des Chores sind etwas massiver als die betreffenden Theile des Langschiffes. Die Fenster des Chores unterscheiden sich von denen der Seitenschiffe dadurch, dass erstere schräge, letztere aber rechtwinkliche Laibungen haben. Das wenige, noch vorhandene Maasswerk ist, dem Charakter des Ganzen entsprechend, sehr einfach. Die als Gewölbestützen dienenden Consolen im Chor deuten durch ihre abweichende Form wie durch andere Indicien darauf hin, dass ursprünglich Halb- oder Dreiviertel-Säulchen unter denselben gestanden. Auf dem Kämpfer des Triumphbogens zeigen sich noch die abgeschnittenen Enden eines in das Mauerwerk hineinlaufenden Balkens, der nicht allein das Triumpfkreuz getragen, sondern auch als Anker gedient haben mag. Aehnliche abgeschnittene Balkenenden liegen das Mittelschiff entlang über den Pfeilercapitälen. In dem gleichzeitig erbauten südlichen Seitenschiff der Abteikirche liegen an der entsprechenden Stelle noch die ganzen Balken. Man scheint diese Vorrichtung angebracht zu haben, um bei dem Sichsetzen der Mauern den Schub in der Richtung der Arkade unmöglich zu machen; hatte sie diesen Dienst bis zur vollkommenen Austrocknung des Bauwerkes geleistet, dann schnitt man die Balken weg, was man unten in der Abteikirche, wo diese Verankerung bei grösserer Höhe weniger in die Augen fällt, vergessen haben mag.

Noch können wir eine Bemerkung hier nicht unterdrücken. Die beschriebene Pfarrkirche liegt mitten auf dem Kirchhofe, der sich im Laufe der Zeit erhöht hat, so dass man jetzt am nördlichen Eingang mehrere Stufen hinabsteigen muss, um in die Kirche zu gelangen; Ausserdem hat das Bauwerk, wie schon bemerkt, länger als ein Jahr ohne Dach gestanden, so dass man füglich glauben sollte, die Mauern des Baues müssten ganz feucht sein. Dennoch ist das Gegentheil wahr. Wenn man daher oft sagen hört, das Bruchstein-Mauerwerk pflege niemals trocken zu werden, und desshalb sei Backstein stets vorzuziehen, so erscheint diese Redensart Angesichts dieser wie so mancher anderen uns bekannten Kirche des Mittelalters als ein beliebter Deckmantel der Pfuscherei. Wir kennen allerdings einige Bruchsteinbauten (aber auch Backsteinbauten) neueren Datums, welche so feucht sind, dass das Wasser die Wände herunterläuft, in Folge dessen alle Möbel dem Verderben rasch entgegen gehen. Sieht man sich nun nach der Ursache um, so findet man häufig, dass die Bauleute sich einer allzu grossen Sparsamkeit bei der Mörtelbereitung beflissen haben; meistens aber sind die Dächer und die Vorrichtungen zum Fortschaffen des Regen- und Schneewassers höchst mangelhaft construirt. In einer Dorfkirche sahen wir an den nassen Wänden der Seitenschiffe die 14 Stationen in Terra cotta angebracht. Die Feuchtigkeit war natürlich auch in diese Masse eingedrungen und hatte die Oberfläche der Reliefs an vielen Stellen losgeschält, ein Schaden, der unseres Wissens nicht wieder gehoben werden kann. Ob eine derartige Thatsache geeignet ist, die Terra cotta zu empfehlen und ob bei solch erbärmlicher Widerstandsfähigkeit diese Fabricate als weniger theuer denn ein echtes Kunstwerk angepriesen werden können, ist doch mehr als zweifelhaft. Dass die alte Pfarrkirche zu Cornelimünster verlassen und verödet dastehen muss, weil die katholische Gemeinde seit Aufhebung der Abtei die zu dieser gehörende Kirche zur Abhaltung des Pfarrgottesdienstes benutzt, ist sehr zu bedauern. Doch wenn sich die Gemeinde bereits früher die Kunstfreunde dadurch zu Dank verpflichtet hat, dass sie durch Herstellung

eines Nothdaches die Kirche unserer Zeit erhalten hat, so dürfen wir vielleicht hoffen, dass auch der Tag nicht gar fern liegen wird, an welchem die frühere Pfarrkirche eine innere und äussere Restauration erfahren kann, nachdem die stilgerechte Instandsetzung und Ausschmückung der Abteikirche vollendet sein wird.

Aachen. Der Albertus-Magnus-Verein.

Die kirchliche Architektur unter König Ludwig I. von Baiern.

Von Dr. Sepp.

(Fortsetzung.)

Gleichzeitig damit, dass der König baute und malen liess, blieben bei der Nacheiferung der Bürgerschaften und selbst des Landvolkes wenige Stadt- und Dorfkirchen ohne Renovation, vielmehr entstanden Hunderte von neuen Altären und Kirchenbildern. Alexander Seitz malte neben der Kreuzabnahme Daniel's da Volterra in Trinità de Monti die Heimkehr des verlorenen Sohnes, dann seit 1846 einen Cyklus Fresken in der Capelle der Villa Torlonia zu Frascati — ausser einer Fülle von Staffeleibildern voll religiöser Innigkeit. Eben so malte Schwind die romanische Kirche von St. Zeno bei Reichenhall, dessen Pfarrherr Dr. Rinecker unter dem Eindruck der Sorgen um die Restauration starb. Der unübertroffene Historienmaler J. Fischer componirte die Scene: St. Ignatius mit seinen Gefährten in der Krypta zu Mont-Martre, und: Xaverius bekehrt die Japanesen, welche Bilder Julius Frank und Wurm neben einander im College zu Stonyhorst ausführten. Frank, Sohn des Wiedererfinders der Glasmalerei, selber ausgezeichnet in Composition und Farbe, wie seine Bilder im Nationalmuseum neben denen eines And. Müller beweisen, hat in der Philippinerkirche zu Gostyn in Polen sich selbst übertroffen, denn die Fresken der Dreikönige, Darstellung im Tempel, trauernden Frauen, Himmelfahrt des Herrn und Tod der Mariä, der Evangelisten und vier Kirchenväter gehören zum Besten, was neuere religiöse Kunst geschaffen, und befriedigen alle Parteien. Der treffliche Hauschild malte ausser dem Nationalmuseum und Athenäum besonders die griechische Kirche in Baden-Baden; auch er ist für Polnisch-Schlesien in Anspruch genommen und einer der besten Meister. Untadelig ist Augustin Palme's Altargemälde für St. Florian in Oesterreich; auch malte derselbe die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen in Franken in Fresken voll Andacht und Innigkeit. Aus America kehrte 1868 Martin Riedmüller aus Heimerting bei Memmingen zurück, nachdem er 13 Jahre im Staate Rhode-Island, Neu-Jersey (Newark) und New-York Kirchen gemalt. Selbst Jerusalem sah baierische Maler.

Im Mittelalter waren es gewisse Orden, wie die Cistercienser und Prämonstratenser, welche zunächst den romanischen, die Dominicaner und Franziscaner, welche den germanischen Stil förderten; die Minoritenkirchen sind noch häufig frühgothisch. Seit der römischen Reaction gegen die deutsche Kirchenspaltung hat der italienische Kirchenbau den altdeutschen verdrängt und erst unser Jahrhundert diesen wieder in seiner Reinheit erfassen gelernt. So entstand jetzt im Stile des XIV. Jahrhunderts die Mariahilfkirche in der Au, welche 235 Fuss Länge, 81 Fuss Breite und 85 Fuss Höhe misst und deren Thurm bis 270 Fuss ansteigt. Der Bau nahm am 28. November 1831 seinen Anfang; acht Pfeiler zu jeder Seite scheiden das Langhaus von den Seitenhallen und gewähren den Durchblick auf die neunzehn farbenstrahlenden Hochfenster. Der Baumeister Daniel Ohlmüller, welcher schon am 22. April 1839 in seiner kaum vollendeten Kirche zu Grabe ging, hat damit sich und der Regierung Ludwig's ein hervorragendes Denkmal gesetzt. Eingeweiht wurde dieselbe am 25. August desselben Jahres.

Der König befahl frühzeitig die Restauration des schönsten gothischen Domes in den baierischen Landen, des wunderherrlichen Regensburger Münsters, und seine Munificenz ermöglichte nachträglich den Ausbau der beiden Thürme durch Denzinger, welcher, in die Fusstapfen des alten Meisters Egl tretend, neben Thrän beim Ulmer Münster und Zwirner, Voigtel und Statz im Kölner Dom als einer der ersten Dombaumeister unserer Zeit seinen Ehrenplatz in der Geschichte behauptet, auch bereits zum Bau des abgebrannten Münsters in Frankfurt am Main berufen ist.

Ja, sagen wir es nur, der Begeisterung der beiden christlichen Monarchen Friedrich Wilhelm IV. von Preussen und Ludwig I. von Baiern, und weniger dem herrschenden Zeitgeiste verdankt die Welt den Ausbau des herrlichsten Domes in der Christenheit, der zugleich als Symbol nationaler Einigkeit und Machtgrösse am Rheine steht. Ludwig blieb auch eingedenk, dass fünf baierische Prinzen nach einander den Kurhut zu Köln getragen. Auf sein Wort entstand 1842 der baierische Kölner Dombau-Verein, dessen Jahresbeiträge Anfangs bei 30,000 Gulden betrugen. Hätte Baierns König nicht die Anregung gegeben und, indem das heilige Feuer der Begeisterung für Kirchenbauten zuerst in ihm er-

wachte, den Wetteifer zur Nachahmung entzündet — der Kölner Dom wäre vielleicht nie zur Vollendung gelangt. Wandte sich Ludwig doch sogar an den Bundestag mit dem Vorschlage, dass jeder deutsche Fürst sich anheischig mache, jährlich aus seiner Cabinetscasse eine Beisteuer zu leisten. Er erklärte, Jahr für Jahr 10,000 Gulden beizutragen; der Plan scheiterte zuvörderst an Oesterreich, weil der Kaiser nur 4000 Gulden beisteuern wollte. „Ich hätte bei Oesterreich wenigstens auf 12,000 Gulden Conv.-M. gerechnet", sprach er zu einem seiner Vertrauten, „allein da wollten Würtemberg und Sachsen und die Anderen gar nichts oder so wenig beitragen, dass die Sache unterblieb. So wollte ich auch den Kaiser zur gemeinschaftlichen Restauration des Speierer Domes veranlassen, allein er sagte, es sei im Auslande, und gab nichts. Ich bitt' euch, wo seine Ahnen ruhen, im Auslande! Da hab' ich's denn allein unternommen, und jetzt (1862) aber gab der Kaiser Franz Joseph 52,000 Gulden."

Ein neuer Stern schien der Architektur aufzugehen, als der Schweizer J. G. Müller 1846 zu alten Freunden nach München übersiedelte und in Ziebland's Schule trat. Er kam von Florenz, wo er einen vortrefflichen Plan zur Herstellung der Domfaçade entworfen, die schon Giotto in Angriff genommen, aber nach dem Einbruche der Renaissance Buontalenti im Auftrag des Grossherzogs Franz 1588 herabschlagen musste. Er hatte nicht umsonst des Cirkels Maass und Gerechtigkeit gehandhabt, denn der Gedanke hat gezündet und eben jetzt beschäftigt sich Italien mit der Ausführung. Nur eine poetische Natur findet sich in die germanische Baukunst, und Müller gab in Mitte der undeutschen Bauten seinem nationalen Gefühl dichterischen Ausdruck, so vor dem Siegesthore:

Lasst ihr von Constantin euch neu besiegen?
Ist das der deutsche Geist, der euch durchdrungen,
Dass an den Domen unserer Nibelungen
Die Formen machtlos euch vor Augen liegen?
Ja, wenn die fürstlichen Gelegenheiten
Des Vaterlandes Kunst emporzurichten,
So ungenutzt an euch vorübergleiten,
Kommt Barbarossa lang noch nicht gezogen,
Aus des Kyffhäusers dunkeln Felsenschichten,
Denn solch ein Mann zieht nicht durch röm'sche Bogen.

Auch die Feldherrnhalle griff Müller mit geharnischten Sonetten an:

Orcagna schickt mich her, um euch zu sagen,
Dass fürder Keiner mehr sich unterstehe,
Mit seiner Loggia den Kampf zu wagen,
Eh' er die heil'gen sechs Quadrate sehe . . .

Den schönsten Baum, o König, in den Auen
Der Kunst, den du zu pflanzen anbefohlen,
Hat dir dein Gärtner ungeschickt zerhauen,
Die Wahrheit sprech' ich frei und unverhohlen.

München nahm ihn nicht auf; da ging er nach der Schweiz, endlich nach Wien, wo die Altlerchenfeldkirche eben im Zopfstile erstehen sollte, als er mit einem kunstwissenschaftlichen Vortrag im Architektenverein das Unchristliche und Unzeitige eines solchen Perrückenbaues nachwiess und siegreich durchdrang. Der Bau ward eingestellt, aber nur acht Tage blieben ihm für den neuen Grund- und Aufriss, Durchschnitt und Kostenberechnung. Der Plan, geistvoll und schön, kam sofort zur Ausführung, so wie gleichzeitig sein Entwurf für die Lorenzkirche in St. Gallen. Schon öffneten sich ihm die Pforten der kaiserlichen Akademie und die Aussicht auf die Kunstprofessur, als er, erst 25 Jahre alt, sein Leben erschöpft hatte am 2. Mai 1849.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Siegen. Das eben erschienene 20. Heft der Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein enthält an der Spitze einen Aufsatz vom Prof. Aug. Spiess, betitelt: „Mittheilungen über die Familie Rubens."

Um den Ruhm, die Geburtsstätte des grössten niederländischen Malers zu sein, stritten sich die Städte Antwerpen, Siegen und Köln. Für Antwerpen hatte DuMortier, für Siegen Backhuysen van den Brinck und für Köln Dr. Ennen ihre Gründe in besonderen Aufsätzen und Broschüren geltend gemacht und ihre mehr oder weniger treffenden Beweise niedergelegt. Antwerpen, dessen Ansprüche von Anfang an auf schwachen Füssen standen, trat aus dem Kampfe zurück, als Génard auf dem archäologischen Congresse in Antwerpen unedirte Documente vorlegte, wonach es sich unzweifelhaft ergab, dass Rubens nicht zu Antwerpen geboren sei. Die Documente, welche Ennen gegen Backhuysen publicirte, schienen geeignet, den Sieg der Stadt Köln in diesem Kreise zu sichern und die Ansprüche der Stadt Siegen für immer zu beseitigen. In dem vorliegenden Aufsatze nun tritt Professor Spiess, mit neuem Material ausgerüstet, als neuer Vorkämpfer für Siegen ein. Ennen hatte es durch die von ihm beigebrachten Actenstücke wahrscheinlich gemacht, dass des grossen Malers Vater, Johann Rubens, der wegen eines mit der Gemahlin Wilhelm's von Oranien begangenen Ehebruches in Siegen gefangen gehalten wurde, sich im Frühjahr des Jahres 1577 nach Köln begeben habe, um seine Frau bei ihrer Niederkunft nicht allein zu lassen. Spiess bringt nun andere Actenstücke bei, wonach es sich als wahrscheinlich herausstellt, dass die Eheleute Rubens zur Zeit der Geburt ihres Sohnes Peter Paul in Siegen zusammen gewohnt haben, dass Peter Paul Rubens in Siegen geboren und

erst mit der Uebersiedelung seiner Eltern nach Köln gekommen ist. Zwingend sind die von Spiess beigebrachten Urkunden aber noch keineswegs, und es werden noch weitere Belegstücke beigebracht werden müssen, ehe man die Acten in dieser Frage endgültig für geschlossen erklären kann."

Marienburg. Der Bauinspector Blankenstein aus Berlin wird sich Ende dieses Monats mit einer Anzahl Bau-Akademiker nach Marienburg begeben, um die im vorigen Jahre begonnene Aufnahme des alten Ordensschlosses Behufs deren Publication fortzusetzen, zu welchem Zwecke ihm von dem Herrn Handelsminister eine fernere Unterstützung bewilligt ist. Herr Blankenstirn hofft, die Aufnahme in diesem Jahre zu beendigen, und beabsichtigt zu diesem Zwecke sich der photogrammetrischen Methode zu bedienen, worin ihn der Bauführer, Herr Meydenbauer, unterstützen wird. Wir können also nicht nur einer ausserordentlich treuen Wiedergabe des merkwürdigen Bauwerkes, sondern auch einer ersten umfangreichen Anwendung dieser neuen Erfindung auf architektonische Publicationen entgegensehen. In Bezug auf das Verfahren des Herrn Meydenbauer verweisen wir auf seine Mittheilungen in der Zeitschrift für Bauwesen, 1861, so wie auf die in der permanenten Ausstellung des berliner photographischen Vereins, befindlichen Proben der Photogrammetrie für Architektur und Terrain-Aufnahme.

Regensburg Am 4. und 5. August fand hier die erste Generalversammlung des „allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins" Statt.

Es hatten sich über 400 Freunde der Kirchenmusik aus Nah und Fern zusammengefunden, theils um als Mitglieder des Vereins den gemeinschaftlichen Berathungen, theils um den bei dieser Gelegenheit veranstalteten Productionen der regensburger Kirchenchöre anzuwohnen.

Am 4. dieses Monats nahmen die Productionen ihren Anfang in der Kirche von St. Paul, während der Herr Weihbischof Baudri von Köln und nach ihm der Herr Prisac, Canonicus von Aachen, die h. Messe celebrirten. In der ersten Messe wurde ausser einigen mehrstimmigen Motetten Choral ohne Orgelbegleitung und in der zweiten Messe Choral mit Orgelbegleitung vorgetragen; nach der letzten Messe kamen noch einige grössere Compositionen von Palestrina, Fr. Liszt und Witt zur Aufführung. Gegen 11 Uhr eröffnete dann der Präsident des Vereins, Fr. Witt, die erste öffentliche Versammlung, welche der Herr Weihbischof mit seiner Gegenwart beehrte. Nachmittags um 2 Uhr war in der Stiftskirche feierliche Vesper, in welcher die Psalmen zu 6, 5 und 4 Stimmen, das Magnificat zu 8 Stimmen zur Ausführung kamen; dieselbe wurde mit einer vierstimmigen Litanei und sacramentalischem Segen beschlossen. Daran reihte sich um 4 Uhr eine geschlossene Versammlung der Vereinsmitglieder und um 6 Uhr ein grossartiges Kirchenconcert unter der Direction des Präsidenten des Vereins, Fr. Witt; es war das der Glanzpunct des Festes. Nie noch glaubt Referent, die besten und schönsten Compositionen des XVI. Jahrhunderts in solcher Vollendung der Ausführung gehört zu haben. Die tüchtigsten Meister jener Zeit waren darin mit fünf-, sechs- und achtstimmigen Compositionen vertreten. Am 5. August wurde Morgens um halb 9 Uhr von dem Herrn Weihbischof von Köln ein Pontifical-Amt gehalten; während dessen kamen von den vereinigten Kräften der vier Kirchenchöre Regensburgs unter der Leitung des Dom-Capellmeisters Schrems die Messe „Tu es Petrus" von Palestrina zur Aufführung. Der Eindruck derselben, in Verbindung mit der glänzenden Entfaltung der liturgischen Feier, war ein erhabener, gewaltiger. Nach dem Pontifical-Amt fand die zweite öffentliche Versammlung Statt, welcher die Herren Ignatius v. Senestrey, Bischof von Regensburg, und Dr. Baudri, Weihbischof von Köln, beiwohnten. Beide hielten im Verlaufe der Besprechungen ermunternde Ansprachen an die Versammelten. Unterdessen war ein Telegramm von Rom eingelaufen, worin der h. Vater den Verein und seine Bestrebungen segnete; dies alles erhöhte die begeisterte Stimmung der Versammlung, welche in die freudigsten Hochs auf Pius IX. sowohl, wie auf die Herren Bischöfe ausbrach.

Nachdem noch eine geschlossene Versammlung gehalten war, fanden sich die Mitglieder des Vereins zum Schlusse bei einem Festessen und dann bei einem gemeinschaftlichen Ausflug nach der Walhalla zusammen.

Ypern. In dem als gothisches Bauwerk berühmten Rathhause zu Ypern ist im Laufe der letzten Jahre der grosse Saal in seiner ganzen alten Pracht wieder hergestellt worden und wird am 8. August feierlich eingeweiht werden. Man hat sich bei der Restauration möglichst treu an die ursprünglichen Formen gehalten. Das grosse Wandgemälde der Ostseite, ein Werk aus dem XV. Jahrhundert, welches, obschon beschädigt, im Wesentlichen erhalten war, ist sorgfältig wieder hergestellt; die übrigen Wände sind neu al fresco gemalt worden durch die Maler Guffens und Swerts von Antwerpen. Der grosse Prachtkamin aus Stein und Holz mit einer Menge von Figuren ist durch den Bildhauer Malfait von Brüssel wieder ergänzt, eben so das in Eichenholz geschnitzte Täfelwerk. Das grosse gemalte Fenster ist dem ursprünglichen möglichst getreu nachgebildet auf Kosten des Staats-Ministers A. Vandenpeereboom, ehemaligen Bürgermeisters von Ypern, durch den Glasmaler Dobbelaere ausgeführt. Es enthält die Wappen und Embleme der alten Gilden der Stadt. Die Kosten der Restauration trägt theils die Regierung, theils die Stadt Ypern.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Wegen unvorhergesehener Störung konnte die artist. Beilage nicht mit der Nr. 17. d. Bl. versandt werden.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 18. — Köln, 15. September 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die symbolische Zoologie in der christlichen Wissenschaft und insbesondere in der christlichen Kunst. IV. Der Bock und die Ziege. Von B. Eckl. — Der Alterthums-Verein in Wien. — Besuch des Speierer Domes durch den Verein niederrheinischer Bautechniker aus Anlass der X. Versammlung. — Die kirchliche Architektur unter König Ludwig I. von Baiern. — Besprechungen etc.: Potsdam. Aachen. Rom.

Die symbolische Zoologie

in der christlichen Wissenschaft

und insbesondere

in der christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

(Fortsetzung.)

IV. Der Bock und die Ziege.

1. Der Bock.

Der h. Isidor sagt, da er vom Bocke spricht, indem er sich auf Suetonius beruft, dass sein lateinischer Name „hircus“ die Winkel des Auges und den schielenden Blick dieses Thieres bezeichne, das in seinen Leidenschaften ungestüm ist und ein so entzündetes Blut hat, dass es selbst den Diamant auflöst, dessen Härte doch dem Eisen und dem Feuer wiedersteht[1]).

Zu allen Zeiten und bei allen Völkern hat der Bock die Verirrungen bedeutet, welche den Menschen erniedrigen und den Thieren ähnlich machen. Häufiger, in einem metaphorischen Sinne, bedeutet er in der h. Schrift bald den Sünder, bald die Sünde[2]). Diese Vergleichung ist in der mystischen Sprache und Kunst von dem Bock so unzertrennlich, dass sie selbst da vorkommt, wo der Bock das Sinnbild Christi ist.

1) Hircus ... cujus oculi ... in transversum aspiciunt, unde et nomen traxit. Nam „hirci“ sunt oculorum anguli ... etc. (S. Isid. Hispal. Orig. XII. 1).

2) In diesem Sinne wird er im Leviticus überall genannt als ein Thier, welches geopfert werden muss „für die Sünde“. Levit. I, 10. IV, IX, XVI. — Num. XXIX. — Deut. XXII.

Wenn der Bock nach dem jüdischen Gesetze (im Leviticus) einerseits als grasfressend und mit gespaltenen Klauen zu den reinen Thieren gehörte, so drückten ihm andererseits seine unreinen Naturtriebe und sein unerträglicher Gestank in den Augen Aller ein Siegel der Herabwürdigung und der Gefrässigkeit auf. Diese sich widersprechenden Merkmale und diese gemischte Natur machten ihn vollkommen dazu geeignet, den Heiland, vom anagogischen Standpuncte aus, als unsündig, unschuldig, ohne Fehl und zu gleicher Zeit als mit den Sünden der Welt beladen und die Schmach des Kreuzestodes tragend darzustellen.

In den römischen Katakomben sieht man auf den Wandvorstellungen des guten Hirten den Heiland öfters als Hirten gekleidet und, die mystische Syrinx haltend, in der Wüste einherschreitend und nicht mehr mit einem Schafe, sondern mit einem wahren Bock mit langen Hörnern, dem ausdrücklichen Sinnbilde des Sünders, beladen, dessen Brüder den Heiland umgeben und seinen glücklichen Hof bilden. „Denn“, hat er gesagt, „ich bin gekommen, nicht um die Gerechten zu berufen, sondern die Sünder“[1]). Bei Bosio finden sich drei solcher Gemälde. Das erste derselben schmückt das Gewölbe der Capelle der h. Priscilla auf der alten *via Salaria*. Jung, mit kurzen Haaren, mit der langärmeligen und mit den purpurnen Clavi gezierten Tunica, welche die vornehmen Römer zu tragen pflegten, und in Halbstiefeln steht der himmlische Hirt da. An seiner rechten Seite hängt die siebenröhrige Syrinx, wegen ihrer schönen Melodie Sinnbild des anziehenden Wortes Jesu Christi,

1) Matth. IX, 13. — Marc. II, 17. — Luc. V, 32.

und wegen der Anzahl ihrer Rohre Sinnbild des Sabates oder der geistigen Ruhe, welche der Heiland den Seelen gebracht hat. Auf seinen Schultern befindet sich ein Bock in der Stellung süsser und gemächlicher Ruhe; leicht gegen den Boden geneigt, scheint das Thier gewisser Maassen mit einem anderen Bocke zu sprechen, dessen gegen ihn erhobener Kopf und Blick den Neid auszudrücken scheinen, den er gegen den Begünstigten hegt. Ganz in der Wüste einherschreitend, streckt der gute Hirt seine rechte Hand nach einem dritten Thiere, einem Schafe, aus, welches neben ihm hergeht und sich über diese seine Liebkosung zu freuen scheint[1]).

Das zweite Gemälde schmückt ein in Tuffstein gehauenes Denkmal rechts, da, wo man in den unteren Friedhof des h. Papstes Calixtus hinaufsteigt, unter der *via Appia*. Hier sitzt der gute Hirte auf einem Rasen, mitten in einem Walde von Palmen und grünen Lorberbäumen. Mit der kurzen Tunica, der *gunna* mit der umgestulpten Capuze und den hohen und breiten Hirtenstiefeln bekleidet, hält er die bedeutungsvolle Syrinx in der Hand und weiset sie dem Beschauer. Fünf Schafe weiden um ihn herum. Ganz in der Nähe und vor seinen Augen steht ein Bock mit aufrecht stehenden Hörnern und schaut ihn an[2]).

Das dritte Gemälde bildet die innere Bekleidung des Gewölbes der vierten Capelle der Katakomben des h. Marcellinus und des h. Petrus *inter duas lauros* unter der *via Lavicana*. Auch hier trägt der gute Hirte einen Bock mit langen Hörnern auf seinen Schultern, dessen vier Pfoten er in seiner Rechten vereinigt, entweder, um das durch einen weiten Lauf ermüdete Thier zu halten, oder um es am Wiederentkommen zu verhindern. Mit der linken Hand gibt der gute Hirte einem anderen zu seinen Füssen stehenden Bocke ein Zeichen liebkosender Einladung. Ein dritter Bock, ihm zur rechten Seite, wendet seinen Kopf mit einer sanften und liebevollen Bewegung nach ihm[3]).

Die Gemälde des die Böcke zum Schafstalle zurückbringenden guten Hirten sind indessen in den römischen Katakomben gleichwohl nur in geringer Anzahl zu finden. Hier athmet Alles vorzugsweise Unschuld und Heiligkeit. Wenn dieses Motiv daselbst zugelassen wurde, geschah es, um die reumüthigen und niedergeschlagenen Gewissen zu beruhigen, welche vielleicht noch Gewissensbisse beunruhigen konnten. Man sieht daselbst, in demselben Geiste, zahlreiche Darstellungen des Heilandes, wie er dem h. Petrus den Hahn zeigt, der das Zeichen zu seiner Verläugnung gab. Die christlichen Renegaten, welche „*Lapsi*" (die Gefallenen) genannt wurden und welche den Martern nachgegeben oder aus Furcht den christlichen Glauben wieder verlassen hatten, fanden auch ihrerseits in diesem Thema, mit dem Bilde ihres Fehltrittes, die tröstliche Hoffnung der Verzeihung.

Auf einem Basrelief zu Rom, unter der Tribune der Kirche Santa-Maria in Trastevere sieht man eine aus Böcken, Zicklein, Ziegen, Widdern und Schafen bestehende Herde, welche unter der Aufsicht dreier Hirten weiden[1]) Dieses Basrelief, welches aus römischen Katakomben stammt und sehr alt ist, ist roh und von grober Ausführung; es konnte, nach Bottari, die ihre Herden unter den Mauern des Thurmes Adder in der Nacht, in welcher der Weltheiland geboren wurde, hütenden Hirten darstellen. Aber wir glauben eher, dass ein rein allegorischer Geist dieses Basrelief eingegeben habe. Man weiss heutzutage, dass die ausschliessend historischen Sujets sich in den Kunstwerken der vier ersten Jahrhunderte des Christenthums nur selten finden und man kennt auch den Grund hiervon. Warum sollte die entstehende Kirche, welche durch die Wachsamkeit der drei göttlichen Personen gegen jeden Angriff geschützt war, auf diesem Marmor nicht eher dargestellt sein, als die Thatsachen, welche die Geburt des Heilandes begleitet haben? Wir glauben hier in der merkwürdigen Mischung der Thiere, welche am allgemeinsten angenommen waren, um die verschiedenen Ordnungen der Christen, nämlich die Hirtenhunde, die Widder, die Schafe, die Böcke und die Zicklein, — das Sinnbild des Schafstalles des göttlichen guten Hirten darzustellen. Die Hirtenhunde stellen in der That, obgleich aus verschiedenen Gründen, in der priesterlichen Sprache, die Wächter und die Führer der Seelen; die Ziegen, die Liebhaber des theoretischen oder beschaulichen Lebens, die Schafe, die einfachen und folgsamen Christen; die Böcke und die Zicklein, die durch die Busse wieder versöhnten Sünder dar.

Zicklein oder Böcke, grob dargestellt, zieren in den römischen Katakomben die vier Ecken des Gewölbes des 3. und 4. *cubiculus* der Krypten des h. Marcellinus und des h. Petrus[2]), die des Gewölbes des 3. *cubiculus* der Katakomben der Priscilla[3]) und die Architektur eines Monumentes desselben *cubiculus*[4]). Alle scheinen dieselbe Bedeutung zu haben, nämlich die einer Ermunte-

1) Bosio, Roma, fol. 547, edit. 1634. — Bottari III, cap. 61, pag. 547.
2) Bosio, Roma fol. 269. — Bottari, Roma p. 73.
3) Bosio, Roma fol. 343. — Bottari, Roma II, p. 103.

1) Bottari, Roma II. p. 5.
2) Bosio, Roma fol. 339 et 377.
3) Bosio, Roma fol. 537.
4) Idem ibid. fol. 539.

rung für die Reue; es ist eine Erinnerung an die tröstenden Worte: „Ich bin nicht gekommen, die Gerechten, sondern die Sünder zur Busse zu berufen“ und an diejenigen des Propheten: „Kommt! und wenn eure Sünden so roth wie Scharlach sind, sie werden weiss wie der Schnee; und wenn sie so roth wie Blut sind, sie werden so weiss werden wie Wolle“ etc.

Die Satyren mit den Ziegenfüssen und den phantastischen Figuren, welche etwas vom Bock haben, wie seine Hörner und seinen Bart, *Monstra*, welche Vincens von Beauvais „gehörnte Gesichter“ (*cornutae facies*) nennt, stellen in der christlichen Kunst oft die Wollüstigen und Liederlichen und diejenigen dar, welche unter dem Aeusseren des Menschen, die Unverschämtheit, den Muthwillen und die erniedrigenden Naturtriebe des Bockes haben.

In der christlichen Bildhauerkunst und auf den allegorischen Miniaturbildern des Mittelalters, ist der Bock, der Repräsentant der erniedrigendsten Leidenschaften, gleichfalls auch das Sinnbild des Teufels, der sie erregt und ihren Ausschreitungen Beifall zollt. Auch haben die geschlechtslosen Bilder dieses Anstifters des Bösen fast immer die Hörner, den Bart, die Pfoten oder die herabhangenden Haare des Bockes. Die christliche Kunst hat hierin lediglich die sehr bekannten Lehren der Kirchenlehrer dargestellt.

In einem Manuscript der kaiserlich französischen Bibliothek befindet sich der Commentar des Werkes der Zauberer, die der Pharao dem Moses entgegenstellte. Nachdem der Stab dieses letzteren die Gewässer Aegyptens in Blut verwandelt hatte, sieht man, dass die bösartigen und verstockten Zauberer mystisch die Teufel oder ihre Gesellen und die correspondirende Miniatur in der That drei aufrecht stehende Teufel darstellt, welche durch ihre verschiedenen Charaktere verschiedene Laster darstellen; der eine hat einen Wolfskopf, als Seelenräuber, der andere einen Bockskopf, indem er die Erniedrigung der unreinen Leidenschaften bezeichnet; der dritte einen Menschenkopf — Sinnbild der Vernunft — welche hier freilich eine verkehrte ist; er hat auch Flügel, Sinnbilder des Stolzes, welcher sich immer erheben will und die aufrechtstehenden Hörner des Bockes, Sinnbild der Unverschämtheit, des Muthwillens und des Angriffs.

Fügen wir dem noch bei, dass die Haare, die Hörner, die Pfoten, der Schweif und der lange Bart des Bockes, den meisten Darstellungen des Fürsten des Bösen in den die Hölle darstellenden Basreliefs und in den Scenen derselben Art beigegeben sind, welche in Sculpturarbeit unter den Portalen und in den Tympanen des Portals der römischen oder gothischen Kirchen dargestellt sind. Die handschriftliche Legende von der Höllenfahrt des Heilandes in der kaiserlich französischen Bibliothek bietet viele Beispiele hiefür. In einer anderen Handschrift umschlingt ein grosser, schwarzer, sitzender, mit einem langen Bocksbarte geschmückter Teufel einen jungen Mann und eine junge stehende Frau, welche sich wollüstig umarmen.

2. *Die Ziege.*

Die Ziege ist, vom physischsten Standpuncte aus, und als Weibchen des Bockes in ihrer schlimmen Bedeutung genommen, eines der Sinnbilder, welche den unreinen Leidenschaften und zuweilen auch den Sündern beigelegt werden, und ihr Hang zum Emporsteigen verschaffte ihr auch einen Platz unter den Sinnbildern des Stolzes. In dieser allegorischen Bedeutung, sei es des Sünders oder der Sünde, ist ihr Name auch oft in der heiligen Schrift [1]) gebraucht, und findet man den Schwanz, die Hörner und die Füsse dieses Thieres auch so häufig in der geschlechtslosen Zoologie der christlichen Denkmäler des Mittelalters; auch war es in den alten heidnischen Mythen mit denselben Benennungen bekleidet. Sah man in denselben auch die „Chimäre“, ein verschiedene Leidenschaften darstellendes, erdichtetes, schreckliches und von Bellerophon, dem Sinnbilde der moralischen Kraft und der Tugend, bezwungenes Ungeheuer? Die Chimäre hatte in der That den Kopf des Löwen, den Schweif des Drachen, den Leib der Ziege, und vereinigte durch diesen letzteren Zug den Charakter der Ausschweifung mit ihren anderen Allegorieen. Pierius bemerkt, dass die bei Isaias unter dem Namen „Behaarte“ (Pilosi) [2]) bezeichneten fabelhaften Satyren, die Vorbilder derselben Leidenschaften und des Teufels, der sie anreizt, häufig einen Ziegen- oder Bocksbart [3]) hatten. Diese erniedrigenden und unedlen Neigungen sind auch in der That die wichtigste Waffe und der Triumph des Teufels.

Unter den Statuen der Thürmchen der Basilika von St. Denys zu Paris stellen einunddreissig unter den ausdrucksvollen Figuren von zur Hälfte in wilde Thiere verwandelten Persönlichkeiten die unterschiedlichen Arten und verschiedenen Stufen des Verfalls der Seele durch die Gewohnheit der Sünde dar.

1) Levitic. I, 10. — Deuteron. IV, 13, 23. — Num. XV, 27. — Esdr. VI, 17. — Ezech. XLIII, 22, XLV, 23. — Dan. VIII, 5, 8, 21 etc.

2) Et pilosi saltabunt ibi. — Et pilosus clamabit alter ad alterutrum (Isai. XIII, 21. — XXXIV, 14).

3) Man kennt die erniedrigenden Ausschweifungen, welche man den Sylvanen, so wie auch den Faunen und Satyren beilegte. Diese Ungeheuer charakterisirten im Alterthum diese Ausschweifungen, und das Christenthum genehmigte diesen Typus und liess ihn unter seinen Bildern zu.

Unter diesen Statuen von Sündern, von denen die einen bereits ganz in wilde Thiere verwandelt sind, während es die anderen noch nicht ganz sind, bemerkt man das Syrenenweib, das Weib, bestehend aus Nonne und Katze, den Hundmann, den Mannlöwen, den Onocentaur, den Hypocentaur — ein abscheuliches Sinnbild etc. Das liederliche Weib (*meretrix*) zeichnet sich in diesem Haufen durch ihren gesuchten Kopfputz aus, der aus einer Art Draperie besteht, die an der Seite durch einen reichen und wohlbesetzten Knoten befestigt ist; denn sie hat noch ihren menschlichen Kopf, das Sinnbild der Intelligenz und der Fähigkeit des Denkens. Das Uebrige ist in Theile von wilden Thieren verwandelt. Der Körper besteht aus dem Rücken der Stute und aus dem Schweife eines Blutegels; die Flügel sind die eines Plattfüsslers — ein Sinnbild, das wir schon oft erklärt haben und die Hintertatzen der Ziege vervollständigen diesen von drei Thieren entlehnten Körper, welche durch ihre Charaktere das Thierische der höchsten Ausschweifungen und das Verderben, welches dieselben zur Folge haben, bedeuten.

In einem Manuscripte der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindet sich eine Reihenfolge von sieben Miniaturbildern, von denen eine jede die obere Hälfte einer Seite einnimmt und die sieben Todsünden unter der Figur von sieben, hinsichtlich der Gewänder und Stände verschiedenen Personen darstellt, und von welchen eine jede auf einem allegorischen Thiere reitet und einen gleichfalls sinnbildlichen Vogel in der Hand hält. Die Hoffart, unter der Gestalt eines mit einem mit Blumen geschmückten Diademe gekrönten Königs reitet auf einem Löwen und hält einen Adler; der Neid, unter der Gestalt eines Mönches, reitet auf einem Hunde und hält einen Sperber; die Unenthaltsamkeit ist unter der Gestalt einer Dame dargestellt, welche auf einer Ziege reitet und eine Taube auf der Hand trägt.

(Fortsetzung folgt.)

Der Alterthums-Verein in Wien.

(Fortsetzung.)

Am 4. December 1868 (2. Vereins-Abend) wurden zwei Vorträge gehalten. Zuerst sprach Professor Ritter v. Perger über die ehemaligen Schmiede- oder Wielandsäulen; es sind diess jene meistens hölzernen Säulen, welche man in früheren Zeiten vor den Werkstätten der Schmiede und Wagner aufgestellt fand. Der Obertheil war grösstentheils schraubenförmig gewunden und die Spitze zierte der Kopf eines bärtigen Mannes, bedeckt mit einer Krone, einem Helme oder einer Haube. An der Säule sah man ein Rad und verschiedenartige eigenthümliche Ausschnitte angebracht, welche die Maasse zeigten, nach welchen gewisse Bestandtheile eines Wagens kunstgerecht verfertigt werden mussten. Diese Säulen waren stets grün, oder grün und weiss angestrichen und befanden sich bis in die Dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts allenthalben aufgestellt.

Professor Perger gibt diesen Säulen eine weit andere und wichtigere als die einfach handwerksmässige Bedeutung, und greift mit ihrem Ursprung bis in das heidnische Alterthum und die Sage zurück. Mit grossem Geschick und in geistreicher Weise fand er in ihnen eine innige Beziehung auf Wieland oder Weland den Schmied, der in der germanischen Sage eine so bedeutende Rolle spielt, wie Hephaistos und Vulcan bei den Griechen und Römern und Tubalkain bei den Juden.

Im Mittelalter wurden die Werkstätten der Waffenschmiede Wielandshäuser genannt, das Bild Wieland's war vor ihnen aufgestellt und allenthalben findet man in Deutschland Schmiedesagen, die sich in letzter Quelle auf Wieland zurückführen lassen. Auch bei uns wurden Wieland zu Ehren Standsäulen mit seinem Bildnisse aufgestellt, nur vergass man allmälig die Tradition und die Säule sank zum Handwerkszeichen. Aber auch dies besteht nicht mehr, die Verbreitung der Strassen, die Aenderung im Gewerbewesen und Betriebe, und vieles andere unserer nüchternen Zeit, hat auch dieses Denkmal der Volkspoesie beseitigt.

Sodann behandelte Herr Haupt die Sage vom Venusberg und dem Tannhäuser. Zuerst besprach er das häufige Vorkommen der Frau Venus, der germanischen Göttin Fria, in den mittelalterlichen Dichtern Deutschlands, bemerkt, dass Fria in der Heldensage als Bolfria erscheint, und des Ekkehart treulose Gemahlin ist, wies nach das oftmalige Vorkommen des Wortes Venus bei geographisch-localer Bezeichnung, wie Venusberg, Venusdorf etc. vornehmlich in Schwaben. Sodann sprach er seine Meinung aus, dass der in den Venus-Gedichten so oft vorkommende getreue Eckhart niemand anders sei, als der in der deutschen Sage so hoch berühmte Herzog Ekkehart der Pfleger der Harlunge, und verlegt dessen Sitz nach Breisach, obwohl noch nicht mit Gewissheit. Unter Tannhäuser versteht er nicht den salzburgischen Minnesänger am Hofe Friedrich des Streitbaren, sondern den im Walde Hausenden, wahrscheinlich den Wittich der Vilcinasager und versucht dabei seine Ansichten häufig durch philologische Deductionen zu begründen. Es ist nicht zu leugnen, dass Haupt viel Beachtenswerthes und Neues vorbrachte, was von den Zuhörern

um so mehr mit Interesse angehört wurde, als der Name Tannhäuser eben jetzt in der Musikwelt grössere Verbreitung gefunden hatte.

Am dritten Vereinsabende (15. Januar 1869) hielt Se. Excellenz Carl Freiherr von Ransonnet einen Vortrag über die nordischen Museen zu Stockholm, Christiania und Kopenhagen. Die Zuhörer folgten mit grossem Interesse den Wanderungen des Vortragenden durch die einzelnen Sammlungen, von denen er jene zu Stockholm als die bedeutendste schilderte.

Das historische Museum daselbst besteht aus den Abtheilungen der Stein-, Bronze- und Eisenzeit und aus jenen der christlichen Alterthümer. Unerreicht in Beziehung auf Zahl und Mannigfaltigkeit sind daselbst die Ueberreste der vorhistorischen Steinzeit, wo die Einwohner des heutigen Schwedens den Gebrauch der Metalle noch nicht kannten und statt derselben Kiesel und Feuerstein als Waffe und Werkzeug benutzten. Reichhaltig, wenngleich nicht im selben Grade, sind die Sammlungen aus der Bronze- und Eisenzeit, jenen zwei Culturperioden, wo bekanntlich auch schon Gold und Silber und zwar oft sehr zierlich verarbeitet wurde. Begreiflich fehlt es in einem schwedischen Museum nicht an Inschriften mit runischen Schriftzügen. Die christlichen Alterthümer des Museums scheinen im Ganzen von geringerer Bedeutung zu sein, als jene der vorhistorischen Heidenzeit, und dürfte noch vieles im Lande zerstreut liegen, wofür unter anderem auch der Umstand spricht, dass das protestantische Schweden auf der letzten Pariser Weltausstellung mehr und schönere mittelalterliche Messgewänder nach katholischem Ritus zur Ausstellung brachte, als irgend ein katholischer Staat.

Als ganz eigenthümliche Sammlungsgegenstände des Museums zu Christiania hob Baron Ransonnet hervor die daselbst befindlichen Ueberreste uralter norwegischer Holzkirchen aus dem XI. und XII. Jahrhundert.

Von grosser Wichtigkeit ist das historische Museum in der Hauptstadt Dänemarks, wo schon im Jahre 1807 eine Commission „för Nordiske Oldsager's Ophevarnihg" gebildet wurde. Die Sammlungen sind in einem königlichen Palaste aufgestellt, die zweckmässige Anordnung und der schön illustrirte Katalog machen den Besuch ebenso lehrreich als angenehm. Sie umfassen die Periode von der Steinzeit bis zur Mitte des XVII. Jahrh.

Längere Zeit und ausführlicher bespricht Baron Ransonnet zwei in ihrer Art seltene Arten von Alterthümern. Es sind dies die sogenannten Küchenreste und die Moosfunde. Erstere sind Anhäufungen von Austern und anderen Muschelschalen, gemengt mit Thierknochen. Diese Anhäufungen, meistens an den Ufern des Kattegat und der beiden Belte befindlich, betragen Millionen Kubikschuhe und reicht deren Entstehung weit in die vorchristliche Zeit zurück. Unter Moosfunden versteht man die in den Torfmooren auf Fünen und Seeland, Jütland und Schleswig gemachten Funde von Waffen, Geräthen, ja, Kleidern und Geweben, die in den unteren Torfschichten lagern. Die Archäologen wollen darin eine Kriegsbeute erkennen, welche zu Ehren der Götter, insbesondere Othin's, vollständig vernichtet in den Moor versenkt wurden, ohne dass sich der Sieger irgend etwas davon zugeeignet hätte.

An demselben Abende besprach Dr. Lind einen Plan der Stadt Wien, den Professor Glax im Jahre 1849 in der Kartensammlung des J. M. v. Reider zu Bamberg gefunden hatte und der nun Eigenthum des Dr. Georg Theodor von Karajan ist. Derselbe zeigt zwar kein volles Bild von Wien, da die eigentlichen Häusergruppen und Strassenzüge fehlen, ist auch sicherlich nicht in allen seinen Angaben auf Messungen basirt, wird aber unstreitig durch das, was er zeigt, ein höchst werthvolles Denkmal von höchster Belehrung für das Studium der Entwicklung der Stadt Wien in der Mitte des XV. Jahrhunderts. Ausser der Burg und der Universität ist kein Gebäude darauf eingezeichnet, das nicht gottesdienstlichem Zwecke gedient hätte, daher wir wohl gegen 20 Kirchen und Capellen inner und ausser der durch die Ringmauer bezeichneten Stadt sehen. Aber gerade diese Ringmauer mit ihren Thoren und Thürmen ist eine der werthvollsten Angaben dieses Planes. Nicht minder wichtig ist, dass eine Menge von Gotteshäusern in den ehemaligen Vorstädten angegeben sind, über deren Existenz geschweige der Situation nichts oder Weniges und Unsicheres bekannt war. Auch dass man auf diesem Plan den Weg verfolgen kann, den einstens ein durch die Stadt geleiteter Arm des Alserbaches nahm, erhöht seinen Werth, da dadurch eine unter den Gelehrten bisher unbeantwortet gewesene Frage völlig gelöst wurde.

Im Programme für den vierten Vereinsabend (5. Febr.) waren festgesetzt, Vorträge der Herren Baron v. Sacken und k. k. Rath, Ritter von Camesina. Ersterer sprach über Ansiedlungen aus heidnischer Zeit in Nieder-Oesterreich, und hob hervor, dass aus den zahlreichen in der Gegend von Horn gefundenen Steinwerkzeugen, von denen das k. k. Antikencabinet eine Auswahl durch Geschenk des Herrn Grafen Ernst v. Hoyos besitzt, sich in Verbindung mit den Ortsverhältnissen viele Ansiedlungspuncte einer Völkerschaft von primitiver Culturstufe im Kreise ob dem Manhartsberge feststellen lassen. Sodann berichtet derselbe über seine im Sommer 1868 mit Unterstützung Sr. Excellenz des Herrn Oberst-

kämmerer Grafen v. Crenneville unternommenen Nachgrabungen und Forschungen, welche bei Pottschach die Aufdeckung eines Urnengrabfeldes, bei Maiersdorf in der neuen Welt Funde von sehr schönen Schmucksachen aus Bronze und die Auffindung der Fundamente der runden Hütten ergaben, welche die Ansiedler der Bronzezeit bewohnten, endlich bei Kettlach die Ausdehnung des germanischen Grabfeldes feststellten, da man bestattete Leichen mit Beigaben von Eisen, Bronze, zum Theil emaillirt, Thon und Glas fand. Ein Niederlassungspunct schon aus der Zeit der römischen Occupation ist bei Ober-Bergern durch 18 Grabhügel constatirt, welche meist Gefässe römischer Technik bei Brandresten enthielten. Camesina las nach kurzer Einleitung unter allgemeinem Interesse einige Bruchstücke aus dem im XVII. Jahrhundert im Wiener Dome am Charfreitag aufgeführten Passionsspiele vor. Das bisher wenig beachtete Manuscript befindet sich in der Wiener Hofbibliothek.

Freitag den 5. März d. J. sprach zuerst Se. Excellenz Freiherr von Helfert. Er hatte sich als Thema für seinen mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Vortrag die Stadt Prachatic und den goldenen Steig in Böhmen gewählt. Beginnend von der uralten Gränzfestung Böhmens, die in einem um das Land sich herumziehenden dichten Waldgürtel bestand, wurde sodann die geschichtliche und commercielle Wichtigkeit des goldenen Steiges, als des von Passau durch den Gränzwald nach Prachatic führenden Pfades, der wegen des reichen bis über die Gränzen der historischen Zeit hinausreichenden Waarenverkehrs den Beinamen des goldenen erhalten hatte, so wie auch die geschichtliche Bedeutung dieser Stadt hervorgehoben. Schliesslich berührte Se. Excellenz die noch vorhandenen merkwürdigen Bauten und architektonischen Eigenthümlichkeiten der Stadt.

Dr. Kenner hielt einen Vortrag über K. Septimius Severus und seine Bedeutung für die österreichischen Länder. Von den mittleren und unteren Donauländern ist zu Ende des III. und zu Anfang des IV. Jahrhunderts eine das gesammte Reich tief ergreifende Rückwirkung, eine Restauration des zerrütteten Staatswesens ausgegangen, welche nach den sie begleitenden Erscheinungen als ein Sieg der römisch-barbarischen Mischbildung über die classische Cultur der Mittelmeerländer und zugleich als ein Beweis dafür angesehen werden kann, dass die Donauländer zu jener Zeit eine dominirende Stellung gegenüber der Hauptstadt und den anderen Provinzen des Reiches einnahmen. Diese wichtige Erscheinung erklärt sich aus der sehr günstigen Lage der Donauländer zwischen Morgen- und Abendland, Norden und Süden, deren Vortheile in strategischer und commercieller Beziehung dem illyrischen Provincialgebiete den Vorrang verschafften. Die Bedeutung der Regierung des K. S. Severus für die österreichischen Länder besteht nun eben darin, dass er jene günstigen Bedingungen erkannte und zum erstenmal, und zwar in der glücklichsten und erfolreichsten Weise, zur Geltung brachte. Indem er sich derselben bediente um auf den Kaiserthron zu gelangen, sicherte er der illyrischen Armee durch siegreiche Kämpfe mit den übrigen römischen Armeen in Syrien und Gallien, so wie durch die Aufhebung der alten, bei allen Soldaten verhassten Prätorianergarde das Uebergewicht im römischen Reiche, welches sie auch in der Folge, wenngleich zu Zeiten in den Hintergrund gedrängt, behauptete. Die Donauländer hob er durch Neubau der Strassen und Befestigungen, namentlich aber durch Begünstigung des Handels; an die Stelle des unter im zerstörten Byzanz trat die Stadt Sirmium (Mitrovic), in handelsgeschichtlicher Beziehung ein Vorbild von Constantinopel; durch ihre Erhebung zu einer Colonie schuf er sie zu dem vorzüglichsten Mittelpuncte des Handels in Mitteleuropa und der rasch aufblühenden Mischbildung. Sie spielte damals für so lange eine grosse Rolle, bis sie von Constantinopel überflügelt wurde.

Am 3. Mai d. J. hätte die General-Versammlung für das Jahr 1868 abgehalten werden sollen, allein es erschien nicht die hinreichende Anzahl von Vereinsmitgliedern, daher dieselbe auf den kommenden October verschoben und nur ein gewöhnlicher Vereinsabend abgehalten wurde. Professor Ritter v. Perger, der eine besondere Vorliebe für das Studium der vorhistorischen Steindenkmale hegt und in Folge dessen im verflossenen Jahre eine Reihe von beiläufig 30 Zeichnungen von Dolmen, Menhirs u. s. w. zur Ansicht brachte, war durch fortgesetzte Nachforschungen dahin geführt worden, näher auf die geographische Verbreitung dieser Steindenkmale in Europa einzugehen, und entwarf demnach eine Karte, welche diese Verbreitung graphisch darstellt und einen raschen Ueberblick gewährt. Selbe Karte wurde an diesem Abend vorgewiesen. Im Westen Spaniens finden sich nur sehr wenige dieser Denkmale, jenseits der Pyrenäen aber, nämlich an der Westküste Frankreichs, werden sie zahlreicher und nehmen in der Richtung nach Norden immer mehr zu. Am dichtesten finden sie sich in der Betragne und in der Normandie, wo sich die Pfeileralleen von Carnak und der riesige Menhir von Lockmariaker befinden. Eben so dicht sind sie im Süden von England, namentlich in Cornwallis und in Wales. Sie verbreiten sich dann ostwärts über Belgien an die Mündungen des Rheins, der Elbe und der Oder bis gegen Esthland.

Der zweite Bezirk, in welchem sie wieder in grosser Zahl vorkommen, wird von den dänischen Inseln und der Südküste Schwedens gebildet, so dass die Ufer des Canals la Manche, wie jene des Kattegat und des südlichsten Theiles der Ostsee als die eigentlichen Centralstellen der vorgeschichtlichen Steindenkmale zu betrachten sind. Zugleich ergibt sich aus der Betrachtung dieser Karte, dass jenes Volk, welches diese riesigen Steindenkmale setzte, ein schifffahrendes gewesen sei, das ziemliche Strecken weit den Rhein und die Elbe hinaufkam und auf der Oder bis in das heutige Riesengebirge vordrang.

Das östliche Frankreich, Italien und das östliche Spanien sind leer an solchen Denkmalen, da sie überall, wo griechische Colonieen Statt fanden, hinweggeräumt wurden. An der Nordküste von Africa hingegen finden sie sich in grosser Anzahl und lassen sich von da über das rothe Meer hinüber verfolgen, bis nach Persien und Indien, von wo dieses vorhistorische Volk vermuthlich seinen ersten Ausgang genommen haben mag.

Den zweiten Vortrag hielt Dr. Lind. Er besprach die grosse Menge der ausgestellten und von Professor Klein angefertigten Pausen jener Fresken, die allenthalben das Kirchengebäude des griechisch-nichtunirten Klosters Suczewica in der Bukowina schmücken, und erging sich dabei in einer kurzen geschichtlichen Entwicklung der griechischen Malerei.

Die Kirche liegt in der Mitte des grossen, ein Viereck bildenden Hofes und ist ein dem griechisch-orientalischen Ritus entsprechendes, aber ganz einfaches Gebäude, fast ohne alle architektonische Ornamentation und Gliederung und daher, indem man in- und auswendig nur flache glatte Wände schuf, für den besonderen Schmuck der Malerei völlig hergerichtet, mit dem es auch wirklich allseitig im wahren Sinn des Wortes überzogen ist.

Es sind so viele Bilder an den Aussenseiten angebracht, dass das Auge des Beschauers anfänglich gar nicht im Stande ist, die einzelnen Vorstellungen zu unterscheiden; dessgleichen auch im Innern. Man ist bei dem Betreten des nicht grossen inneren Raumes auf den ersten Blick fast verblüfft über die daselbst zusammengedrängte Bildermasse. Man erstaunt bei dem Anblicke der Fülle von Figuren, welche in den verschiedensten Grössen von 6 Fuss bis herab zu 6 Zoll sich längs der Mauern entrollen, die sich um die Archivolten schwingen, welche in die Wölbungen des Baues hinaufklimmen und in den Kuppeln sich fast dem Blicke des Beschauers entziehen, die sich in alle Lagen und Längen hinein vertiefen, von allen Höhen herabsehen, an den Wänden der halbkreisförmigen Apsis stehen und von überall uns mit düsterem Ernst anblicken.

Nun erforderte Dr. Lind in Umrissen das Wesen der byzantinischen Malerei und hob hervor, wie das starre Festhalten an den einmal angenommenen Darstellungen ein Merkmal der kirchlichen Malereien des Orients ist. Die Vorstellungen bleiben sich zu allen Zeiten gleich, sie mögen als Fresken oder als Mosaike ausgeführt worden sein, sie mögen aus dem X. oder aus dem XVII. Jahrhundert stammen.

Als eine weitere Eigenthümlichkeit der byzantinischen Malerei bezeichnete der Vortragende die durch scharfe Umrisse und durch die Farbenkraft bewirkte Vereinigung des historischen und symbolischen Elements. Für jedes Bild der Bibel, des Evangeliums und der Legende hat die griechische Ikonographie feste und unveränderliche Formen angenommen, welche man überall selbst im kleinsten Detail wiederfindet. Ausserdem zeichnen sich alle Bilder durch absolute Decenz, durch angemessene Haltung der Figuren, durch die Ruhe der Composition aus. Die Personen werden als nicht mehr von den menschlichen Leidenschaften berührt, dargestellt. Zeit und Ort haben fast gar keinen Einfluss auf die Art und Weise der Bemalung der orientalischen Kirchen ausgeübt. Die Gewandung der Figuren ist überall und zu jeder Zeit dieselbe geblieben und zwar nicht nur in Form und Stellung, auch in Zeichnung und Farbe, ja, selbst bis zur Anzahl und Fülle der Falten. So wie alle die Darstellungen sich bis zu den untersten Kleinigkeiten gleichen, eben so verhält es sich mit der Vertheilung und Aufeinanderfolge der Darstellungen.

Der Platz, der einer göttlichen, himmlischen oder heiligen Person angewiesen ist, ist unveränderlich. Der Künstler wird Sclave des Theologen, er ist der Tradition unterworfen, die Erfindung, die Idee gehört den Kirchenvätern. Der Maler ist bloss der Meister seiner Ausführung, nur das Technische ist sein. Die Freiheit des Gedankens und der Erfindung, weder in der Zeichnung und Wahl der Figur, noch in der Anordnung des Cyklus, ist niemals von der griechischen Kirche ihrem Maler gestattet worden.

Sodann wurde hervorgehoben, dass bei solcher Unveränderlichkeit es unverkennbar ist, dass ein festes Princip, ein Gesetz besteht, welches von den Priestern dem Künstler aufgenöthigt wird, ein Gesetz, das, von Alters her geschaffen, bis heute unverändert in Kraft geblieben ist.

Ueber dieses für die kirchliche Malerei der griechisch-orientalischen Kirche gültige Gesetz, gibt belehrenden Aufschluss Didron in seinem Buche vom Berge Athos.

Er erklärt daselbst, dass diese Malerei ihren Anfang fand in dem durch Kaiser Justinian geführten Bau der Sophienkirche zu Constantinopel, in welcher 365 Altäre zu Ehren aller Heiligen des Jahres aufgestellt waren. Man machte von allen diesen Heiligen eine Beschreibung und vergrösserte dieselbe allmählig durch Hinzufügung von noch anderen Heiligen.

Eben eine solche durch Zusätze erweiterte Schrift fand der gelehrte Didron gelegentlich seiner Reisen in Griechenland in dem Jahre 1839 in vielen Klöstern am Berge Athos. Diese Schrift führt den Titel: „Handbuch der Malerei vom Berge Athos". Für die byzantinische Malerei ist dieses Werk von hoher Bedeutung. Es ist im Orient allgemein verbreitet, entstammt in seiner erweiterten Umarbeitung von dem Mönche Dionisos, dem Maler des Klosters Fourna bei Agrapha und umfasst das ganze System der griechischen Malerei. Es wird darinnen alles gelehrt, was sich auf die Ausschmückung der griechischen Kirchen durch Malerei bezieht.

Auch in Russland existiren viele und theilweise durch Zusätze erweiterte Copieen dieser Schrift, die mitunter auch mit Illustrationen versehen sind; doch sind letztere den Bildern einer russischen Kirche, nämlich der im Hauptkloster zu Kiew, entnommen.

Diesen theilweise und nur in untergeordneten Puncten von denen des Berges Athos abweichenden Vorschriften über die Bemalung der russischen Kirchen gemäss, meint der Vortragende, mögen die Fresken des Klosters Suczewica angefertigt worden sein.

(Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

Besuch des Speierer Domes durch den Verein mittelrheinischer Bautechniker aus Anlass der X. Versammlung.

(Bericht der Deutschen Bauzeitung.)

(Schluss.)

Es lag in der Absicht Hübsch's, auch diesen Theil des Gebäudes mit ornamentaler Malerei zu schmücken, und finden sich noch Spuren davon an einem der Würfelcapitäle. Nach dem Tode Hübsch's aber wusste der mit der weiteren Leitung betraute Baurath Tanera in richtigem Verständniss die betheiligten Persönlichkeiten davon abzubringen und wahrte so die natürliche Einfachheit.

Von den an die Seitenschiffe sich anschliessenden drei Capellen ist die interessanteste die Afra-Capelle, deren Erbauung in die Regierungszeit Heinrich's IV. fällt, deren Vollendung aber v. Quast in die Zeit des Gewölbebaues im Dome setzt. Die Verhältnisse dieses mit vier Kreuzgewölben überdeckten kleinen Raumes sind äusserst elegant, namentlich zeigen die freistehenden Säulchen an den Wänden mit Compositcapitälen und fein gegliederter Deckplatte sehr zierliche Formen. Die beiden anderen Capellen befinden sich an der Südseite über einander; die untere ist vom Seitenschiff durch einige Stufen abwärts, die obere — neu hergerichtet — durch einige Stufen aufwärts zu erreichen.

In letzterer sind die Cartons zu den Fresken und einige dem Domschatz verbliebene Antiquitäten aufbewahrt.

Der grösste Theil der Gesellschaft folgte der Aufforderung, die Kuppel zu besteigen. Eine originelle, freistehende steinerne Wendeltreppe, deren Tritte in einem spiralförmig gewundenen und an die Gewölbe aufgehängten eisernen Ringe liegen, führt zu dem Raum über der Vorhalle, wo Ornamente des Baues in Gypsabgüssen aufgestellt sind, und zu dem Glockenraum, von welchem aus man die umlaufende Galerie betreten und eine die Stadt und ihre Umgebung beherrschende Aussicht geniessen kann. Der Umgang in der das ganze Gebäude umgebenden Galerie gestattet einen Blick in das Mittelschiff und die nahe Besichtigung der von unten so klein erscheinenden ornamentalen Malerei.

Der letzte Theil der Besichtigung galt dem Aeusseren. In grossartiger Einfachheit erstrecken sich die Mauern der Seitenschiffe vom neuen Theile bis zu dem Querhause, in ihrem unteren Theil ganz glatt, von der Hälfte der abgeschrägten Fenster an mit — durch einen den Mauern gegebenen Anlauf gebildeten — Lisenen und Bogenfries geziert. Die Mittelschiffmauern sind ausgezeichnet durch die umlaufende Galerie, welche die Stelle des Uebergangs zweier Kreuzgewölbe in einer durchbrochenen Maueröffnung statt der fortlaufenden Säulchen in gefälliger Wechselwirkung hervorhebt und das besonders am nördlichen Theile reiche Dachgesims trägt. Das Querhaus zeigt in mehrfacher Umrahmung, wie bereits erwähnt, eine namentlich am südlichen Theile reich ornamentirte Fensterbildung. Der Giebel über dem Chor ist neu hergestellt, ebenfalls mit aufsteigender Galerie. Der halbrunde Chor zeigt eine ähnliche Architektur, wie der mainzer Ostchor; nur schliesst dort die Bogenumrahmung kräftiger mit einem Gesims unter der Galerie ab, während hier die Fläche glatt ist.

Die viereckigen Thürme gehören, soweit sie nur kleine Oeffnungen enthalten, wohl der ersten Gründungszeit an und sind wahrscheinlich in der zweiten Bauperiode erhöht und mit dem Steinhelm versehen worden.

Ueber der Vierung erhebt sich die Kuppel, noch mit dem Dach von gebogener Holzconstruction bedeckt. Der Mainzer Dom, welcher namentlich in seinem Aeusseren alle Stilgattungen aufzuweisen hat und die Phantasie seiner Architekten bewundern macht, kann hier nicht in Vergleich kommen; der Wormser Dom hat bei viel beschränkteren Dimensionen eine besonders durch die gleichartigeren runden Thürme erzeugte anmuthigere und weichere Wirkung dem strengen und männlichen Eindruck des in den einzelnen Gebändetheilen reicher gegliederten Speyerer Domes gegenüber. Diese ungeheuren Massen stehen in einem solchen wohlthuenden Verhästniss ihrer Lage und Ausdehnung nach, dass ihre Zusammengehörigkeit von jedem Standpuncte aus klar und übersichtlich ist, namentlich aber bietet von fern gesehen die Choransicht mit ihren kurzen Verschiebungen einen so erhabenen Eindruck, wie er kaum einem anderen romanischen Baudenkmal eigen ist.

Die kirchliche Architektur unter König Ludwig I. von Baiern.

Von Dr. Sepp.

(Schluss.)

Die gothische Restauration der Liebfrauenkirche in München kam erst unter der Regierung Maximilian II. durch die Bürgerschaft zu Stande, zur hohen Befriedigung des königlichen Vaters, welcher äusserte, er habe nicht gehofft, dass sie so wohl gelingen würde. In Nürnberg restaurirte Heideloff, nachdem er zuerst für den Herzog von Koburg ein Residenzschloss in deutschvaterländischer Bauweise aufgeführt hatte, der Reihe nach die Lorenz- und Sebalduskirche, die Burg- und Moritzkapelle, die Jakobs-, Aegidien- und Marienkirche nebst einer Anzahl Patricierhäuser. Er baute auch die katholischen Kirchen in Oschatz und Leipzig, so wie zu Sonneberg in Thüringen; die Burg Lichtenstein in Schwaben, zahlreiche andere Ritterburgen[1]), endlich die Stadtkirche in Stuttgart verdanken ihm ihre neue Herstellung.

Als der König 1855 zur Erholung nach der kaum überstandenen schweren Krankheit (der Folge des schmerzlichen Verlustes seiner Gattin Therese) in Rom weilte, liess sein Neffe, Erzherzog Maximilian, von Wien aus ihm die Pläne zur gothischen Votivkirche unterbreiten, und Ludwig entschied für das Projekt des Architekten Ferstl. Im letzten Jahrzehent seines Lebens betheiligte sich der Monarch noch lebhaft am Bau der beiden Pfarrkirchen zu Haidhausen und Giesing. Dort ist das Gewölbe noch 15 Fuss weiter gesprengt, als im Ulmer Dom und so kühn, dass Klenze abricht, schliesslich aber dieselbe Construction in der Befreiungshalle anwandte. Es ist überhaupt das weiteste gothische Kirchenschiff[2]). So kommt es, dass die Zahl der imposanten neuerbauten Tempel im altdeutschen Stile auf drei sich stellt, und München im Vergleich mit anderen Hauptstädten als eine der thurmreichsten, ja, mit den Alpen im Hintergrunde zugleich als eine der schönsten Städte des Continents sich präsentirt, wie schon Thibaut aufmerksam machte.

Baierische Architekten sind fort und fort für das Inund Ausland thätig. So entwarf der königliche Hofbaurath v. Riedl die Pläne zu den neuen Kirchen in Mehrerau und Dornbirn, so wie ein Missionstempel für den Abt Seidenbusch zu Minesota in Nordamerica sein Talent in Anspruch nimmt. Der treffliche Architekt Marggraf schuf den romanischen Kirchenplan für die barmherzigen Brüder zu Frankenstein in Preussisch-Schlesien, so wie den gothischen für St. Martin im Innviertel, und neuerdings Pläne für Kirchen und Altäre nach Böhmen, Galizien und Baden.

Eine solche Fülle von bedeutenden Männern, wie sie um König Ludwig in München sich versammelten oder unter

---

1) Es wäre ein Buch zu schreiben, wie viel der König für Erhaltung baulicher Alterthümer that. Unter anderen sollte das herrliche gothische Schloss Schönrain bei Gemünden als ruinos demolirt werden, weil der Förster, der darin wohnte — zu weit zum Wirthshause hatte. Ludwig behielt sich in solchen Dingen die selbsteigene Entscheidung vor und beschied abschlägig, die Burg war noch dazu im besten Stande; als aber der Regierungswechsel eintrat, drang das Forstamt mit seiner Vorstellung durch, der altdeutsche Bau ist bis auf den Erdboden abgetragen, die prächtigen Fensterbogen zerschlagen, und dafür ein recht klägliches und alltägliches Wohnhaus, in der Nähe der Schenke, aufgebaut. So ging es in Dutzend Fällen; auch kam es seitdem vor, dass man die schönste gothische Capelle abbrach, weil dem Curaten der Weg zur gottesdienstlichen Verrichtung zu weit war. Erst seit 1869 ist nach dem Vorbilde Oesterreichs ein General-Conservator zur Rettung historisch-ehrwürdiger Gebäude u. s. w. ernannt, was jedoch nicht hindert, dass selbst die alte Reichsstadt Nürnberg eines Theiles ihrer merkwürdigen Thürme sich entledigen möchte, um — sich breit zu machen und zeitgemäss zu verflachen.

1) Die Idee des Dombaumeisters Berger, ersterer die Weite der römischen Michaelskirche zu geben, zwang, den Spitzbogen zu verflachen; auch fehlen die Seitenschiffe zu den Seitenthoren, von der Schreinergothik der Thurmspitze nicht zu reden. Der König schüttelte darüber den Kopf, und brachte auch den Architekten Dollmann in Verlegenheit mit der Frage nach dem Hauptportale der Giesinger Kirche, die, auf die dominirende Isaranhöhe gestellt, mit einem Thurme von 350 Fuss nächstens majestätisch in die Lüfte ragen wird. Man hatte dem Monarchen die Ehre gelassen, selber den Bauplan zu bestellen, welchen übrigens der Architekt umsonst zu liefern für eine Ehrensache ansah. Als Ludwig nach erfolgter Grundsteinlegung am 9. September 1866 den Bau besichtigte und höchst befriedigt nach dem Wittelsbacher Palast heimkehrte, rief er seinem Cabinetssecretär zu: „Aber die Giesinger bauen eine theure Kirche! Wie wird es mir ergehen! Sofort wies er 4000, und im nächsten Jahre wieder 3000 Gulden an — als ihn der Tod abrief.

seiner Aegide sich heranbildeten, findet sich nicht wieder zusammen. Es ist ein lichter Moment für die baierische und deutsche Geschichte, eine künstlerische Epoche für die Weltgeschichte. Baierns Hauptstadt schliesst Welt-Institute ein, welche die Bauhütten des Mittelalters noch überflügeln; sie ist die Werkstätte der Kirchensculptur für die alte und neue Welt, die Kunsterzeugnisse, welche Millionen neue Werthe repräsentiren, sind die eigentliche Industrie Münchens geworden. Erwäge man die Bedeutung dessen allein vom financiellen Standpuncte.

Die einzige Maier'sche Kunstanstalt, welche bei zweihundert Bildhauer und Formgiesser, Architekten und Maler, namentlich Fassmaler beschäftigt, und fort und fort Altäre, zum Theil im Auftrag von Kaisern und Kaiserinnen gefertigt, kirchliche Standbilder, selbst Erzfiguren im Grossen zur Ausstellung bringt, ist bereits bei der zweiten Myriade von Kisten angelangt, die bis Indien, China und nach allen Welttheilen zur Versendung kommen. Viele dieser Institute übernehmen selbstständig ganze Kirchenrestaurationen, und fragt man ausser Landes, in der Schweiz, in Frankreich, in Nordamerica, woher diese Kunstarbeiten? so erhält man leicht mit Befremden die Antwort: „woher anders als aus München!" Es ist glaubhaft, dass die Künstler der Residenzstadt jährlich zwei Millionen in Umlauf setzen.

Der Monarch erhob Deutsch-Athen durch die Wunderwerke der Baukunst, Sculptur und Malerei zur Musenstadt allerersten Ranges [1]). Ohne den leitenden Willen des hochgesinnten Herrschers von Baiern wäre die Schule von München das nicht geworden. König Ludwig ist der Schutzherr der Kunst in einer Weise, für welche die Geschichte kaum ein zweites Beispiel bietet, und durch den Geist, in welchem und mit welchem er geschaffen. Die Kunst erhält ihre höhere Bedeutung nur, wenn sie dem öffentlichen Leben angehört, wenn nicht eine oder die andere Kunst vereinzelt und gewisser Maassen als Liebhaberei ausgeübt wird, sondern Baukunst, Bildnerei, Malerei und alle verwandten Künste zusammenwirken zur Ausführung neuer selbständiger Aufgaben. Die Gegenwart hat neben ihrem religiösen Bewusstsein ein geschichtliches, poetisches und patriotisches. Dem kirchlichen verdanken ihre Entstehung die Allerheiligen-Hofcapelle, Marienkirche in der Au, Ludwigskirche, Basilika und protestantische Kirche, ihre Herstellung die Dome von Bamberg, Regensburg und Speier.

Weiter hat Ludwig mit Liebe, Weit- und Scharfblick Denkmäler der Kunstthätigkeit vergangener Zeiten und Völker vor der Zerstörung bewahrt und gesammelt. So gründete er für die Schätze ägyptischer, griechischer und römischer Sculptur die Glyptothek, erweiterte die altberühmte Gemäldesammlung und erbaute die Pinakotheken und den Ausstellungstempel für die vereinigten Sammlungen. Sein Interesse für die Dichtkunst beurkundet die innere Ausschmückung des neuen Königsbaues zu einem Heiligthum der Poesie aller Zeiten. Aus patriotischem Gefühle, aus der reinsten Vaterlandsliebe und zu Ehren deutscher Nation hat er die Wallhalla und Befreiungshalle, dem Ruhme Baierns den Ehrentempel mit dem Koloss der Bavaria erbaut. Deutschlands Grösse ruht in der Geschichte des Mittelalters: ihr stiftete der König ein glänzendes Denkmal in den drei Kaisersälen des Saalbaues und deren Wandbildern; dem baierischen Patriotismus widmete er ausser den Arkadenbildern und dem Isarthor die Schlachtenbilder, Feldherrnhalle, Siegesthor, Obelisken, Reiterstatue Maximilian's des Kurfürsten, die Erzstatuen des Thronsaales und andere Ehrendenkmale, nebst den Geschichtsthalern.

Den altdorischen Baustil wählte der König für die Walhalla, Ruhmeshalle und die Propyläen, den ironischen für die Glyptothek und den Monopteros, den korinthischen für das Ausstellungsgebäude, den antiken Hausbau in der pompejanischen Villa. Für die Befreiungshalle und das Siegesthor gab er der Baukunst römischer Imperatoren den Vorzug. Die altchristliche erkor er für die Basilika, und die verschiedenen Formen des italienischen Mittelalters für die Allerheiligen-Hofcapelle, Ludwigskirche, Feldherrnhalle, Bibliothek und den neuen Königsbau; für venetianisch gibt sich der Bau der Arkaden, während die Marienkirche den germanischen Stil des XIV. Jahrhunderts vor Augen stellt, und im wittelsbacher Palast der maurogothische sich versuchte. Selbst von der Prachtarchitektur der späteren Zeit entnahm er Vorbilder für den Saalbau und die Pinakothek. In der Bildnerei erkennen wir sogleich den weitblickenden, schöpferischen Geist des obersten Ordners: wir unterscheiden antiken, christlichen, romantischen und modernen Stoff. In der Malerei sind es Bilder der altgriechischen Religion in der Glyptothek, das Leben der alten Maler in der alten, das der Künstler unserer Zeit in der neuen Pinakothek, in den Wohngemächern des Königs die epischen, lyrischen und dramatischen Dichtungen der alten Griechen, in jenen der Königin die der Deutschen; fünf Säle sind den Nibelungen, sechs der Odyssee gewidmet. Wir schauen aus der Heldenzeit der deutschen Geschichte die Thaten Karl's des Grossen, Barbarossa's und Rudolph's von Habsburg, in einem besonderen Saale die Kriegsthaten des baierischen Heeres;

1) Ernst Förster, Geschichte der neuen deutschen Kunst. II, 21 f.

auch die Befreiung Griechenlands wurde Aufgabe für Wandgemälde. Selbst der Landschaftsmalerei wusste der König monumentale Bedeutung zu geben.

Baierns Ludwig stellte der monumentalen Kunst in München Aufgaben so grossartig, wie sie seit Julius II. und Leo X. nicht grossartiger aufgegeben waren. Es sind allerdings mehr Nachahmungsbauten, aber obwohl im Besitze einer weit fortgeschrittenen Mechanik sind wir leider verarmt und verödet an tiefgreifenden Ideen und hochtragenden Gedanken, und blicken auf jene Tage begeisterten Aufschwungs als Höhepuncte der Kunstentwicklung zurück. Abgesehen vom St. Petersdom in Rom haben alle Medicäer zusammen nicht so viel gebaut, wie König Ludwig I. allein.

Zugleich erhellt schon aus obigen Bemerkungen über den Bau des Kölner und Speierer Domes, wie sehr er alle Zeitgenossen zu spornen und Hoch wie Nieder zur Betheiligung und Nacheiferung heranzuziehen verstand.

Er hat wie ein anderer Konstantin Kirchen gebaut und erwartet seinen Bischof Eusebius, der in einer besondern *vita Ludovici* über seine grossartigen Stiftungen ausführlichere Kunde gibt. Er ist als grossartiger Baumeister in Justinian's Fusstapfen getreten und verdient einen neuen Procopius, der *de aedificiis* genaue Beschreibung liefert. Er hat wie Ludwig XIV. fort und fort monumental gebaut, aber seine architektonischen Schöpfungen sind nicht bizarre Huldigungen gegen die Renaissance, sie verrathen nicht den Niedergang, sondern einen neuen Aufschwung der Kunst, und Gebäude, wie die Befreiungshalle, beide Pinakotheken und die Bibliothek lassen sich keineswegs nach vorhandenen Mustern classificiren.

Bei allen möglichen Vergleichen: welch ein Unterschied zwischen ihm und anderen fürstlichen Bauherren! Salomo richtete den Jehovatempel auf, aber er musste nach den Worten seines Sohnes das Volk mit Ruthen hauen, um die Baukosten herbeizuschaffen. Perikles, der Erbauer des Parthenon, liess 461 die Casse der Bundesgenossen von Delos nach Athen bringen, und man griff diesen heiligen Schatz an. Die Medici bestritten den Aufwand ihrer Bauten und der ganzen superben Regierung damit, dass sie als oberste Banquiers ihres Landes die Zinsen der öffentlichen Schuld von 3 auf $1^1/_2$ Procent herabsetzten, und so den Staatsbankrott maskirten. Dabei sanken die Assignaten von 100 Thlr. auf den Werth von $11^1/_2$, ja, Lorenzo il Magnifico wagte selbst die städtischen Stiftungen, z. B. zur Ausstattung heirathsfähiger Töchter, anzutasten. Sein Sohn, Papst Leo X., brachte die halbe christliche Welt in Aufruhr, indem er, (weil man damals Actiengesellschaften und dergl. zur Geldbeschaffung nicht kannte) unter der üblichen Form von Ablässen die Völker anhielt, sich zur Förderung des Riesenbaues von St. Peter freiwillig zu besteuern. Aber Baierns König hat Gott dem Herrn Tempel gebaut, und das Volk darum nicht mit Ruthen gepeitscht, so wenig als sein Nachfolger es mit Scorpionen züchtigte. Er hat Dome gebaut, aber nicht Schulden desshalb gehäuft und Anderen die Zahlung überbürdet, vielmehr erklärte er wiederholt: „Ich habe nie einen Bau in Angriff genommen, ohne für die Zahlung des letzten Steines Sorge getroffen zu haben.“ Weit entfernt, Stiftungen für Witwen und Waisen anzutasten, hat er dieselben vielmehr vermehrt und seine Regierung hat keineswegs mit Staatsbankrott und Aufstand geendet; vielmehr wollte das Volk an seine Thronentsagung kaum glauben, und es war so wenig an einen financiellen und politischen, als geistigen Ruin des Landes unter ihm zu denken [1]). Ebensowenig wurden die öffentlichen Fonds angegriffen, nur die Ueberschüsse religiöser Fundationen nach Uebereinkommen armen Kirchen und frommen Zwecken zugewandt. Daneben entstanden durch ihn und auf seine Veranlassung eine Menge neuer Fundationen, und zwar nach allen Richtungen, auch zum Theil in der Absicht, die stattgehabten Uebergriffe unter der vorigen, fortwährend mit Kriegen heimgesuchten Regierung wieder gut zu machen. Aus seinen eigenen Mitteln hat Baierns Ludwig seinen grossartigen Aufwand für Bauten beigeschafft und gezeigt, was ein Friedensfürst vermag.

Im Hochgefühl des Dankes, den sie einem solchen Könige, ihrem gemeinsamen Kunstmäcen schuldeten, beschlossen die baierischen Künstler aller Fächer, Ludwig den Ersten und Einzigen, den Unvergleichlichen und Unerreichlichen, als König der Künstler, Angesichts der Bavaria und Ruhmeshalle, welche Baierns verdienteste Männer einschliesst, unter dem Jubel alles Volkes seiner Hauptstadt zu krönen. Indess lehnte der Monarch die beabsichtigte Nationaldemonstration ab, um keinen regierenden Fürsten in Schatten zu stellen. Erst nach dem Tode sollte er als Verklärter vom Corps der Künstler in seiner ersten architektonischen Schöpfung, in der Vorhalle der Glyptothek feierlich gekrönt und besungen werden als der, welcher „selber“ in Walhalla thront“.

---

1) Als Fürst Metternich 1837 nach München kam, äusserte er verwundert: „Ich hielt es immer nur für ein Zeitungsgeschwätz, finde aber hier viel mehr, als in die Oeffentlichkeit gedrungen ist. Begreife wer mag, wie Ihr König all das ins Leben ruft, ohne Schulden, ja, wie er noch grosse Ersparnisse macht, dass er nicht weiss, wohin mit dem Gelde!“

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Potsdam. Der Thurm der heiligen Geistkirche zu Potsdam ist so schadhaft geworden, dass sein Abbruch nothwendig erscheint. Trotz seiner durch die Zeit der Erbauung im Jahre 1728 erklärlichen zopfigen Gestaltung bildet er doch einen sehr wesentlichen und interessanten Theil in dem Gesammtbilde der Stadt, der als solcher schwer vermisst werden würde und für welchen moderne, in gewissem Sinne stilgerechtere Thurmformen, wie z. B. die neue katholische Kirche sie zeigt, doch keinen Ersatz zu bieten im Stande sind. Seine Erhaltung oder sein Wiederaufbau erscheinen aus diesem Grunde als höchst wünschenswerth. Der Thurm ist im Ganzen 280 Fuss hoch, davon sind 112 Fuss massiv, die übrigen 168 Fuss Säulenreihen, Kuppeln und Galerie in Holz mit Blech- und Bleiplatten-Bekleidung construirt. Er ist schon mehrmals höchst reparaturbedürftig gewesen und wurde zuletzt 1795 durch den Zimmermeister Kneib in origineller Weise wieder hergestellt. Die Schwellen, welche für den hölzernen Aufbau über dem Mauerwerk das Auflager bildeten, waren so angefault, dass die Spitze bereits um 15 Zoll aus dem Loth stand. Der Zimmermeister stützte dieselbe provisorisch auf Hebel und Schrauben und wechselte die Schwellen auf diese Weise unter derselben aus, so dass nach Lösung der Schrauben der Thurm wieder völlig lothrecht auf den neuen Unterlagen stand.

Aachen. Als wir jüngst die hiesige Melatener Capelle, ein in unserer Gegend äusserst seltenes Ueberbleibsel romanischer Kunstweise, aufnahmen, sahen wir an den Wänden mehrfache Spuren früherer Bemalung. Die Apsis war ganz ausgemalt. Der an dieselbe anschliessende, ursprünglich überwölbte, quadratische Raum hat zu sehr gelitten, um noch Reste derartiger Decoration zu zeigen. Der dritte (längliche) Raum, welcher früher flach gedeckt war, dessen Ostwand zu beiden Seiten und oberhalb des Triumphbogens grosse Flächen für bildliche Darstellungen darbot, ist besser conservirt; hier kann man an der linken Seite den Gegenstand noch erkennen. Es ist eine anscheinend thronende Gottesmutter, welche auf dem linken Arm den Welterlöser trägt, dem sie mit der rechten einen Apfel reicht. Das Bild scheint von hoher Schönheit gewesen zu sein und dürfte in die Zeit der Erbauung der Capelle, in das XIII. Jahrhundert, datiren. Dasselbe wird alljährlich im Stroh begraben; die Capelle ist nämlich zur Scheune des anliegenden Gehöfts gemacht worden. Der Albertus-Magnus-Verein.

Aachen. Das Stifts-Capitel ist benachrichtigt worden, dass Baron Visconti die von dem heiligen Vater für die Restauration unseres Münsters geschenkten Marmorblöcke der preussischen Gesandtschaft zu Rom übergeben hat. Es sind zwei Blöcke Cipollino, enthaltend 67 Cubikmeter; zwei Blöcke Africano, enthaltend 36 Cubikmeter; ein Block Porta Santa, enthaltend 6 Cubikmeter; ferner 40 Stück Giallo Antico und Serpentino. Der Cipollino ist weiss mit grünen Adern. Sein lateinischer Name ist Carystium. Der italienische Name kommt daher, dass die Adern zwiebelförmig erscheinen (Cipolla — Zwiebel). Die schönste zu Rom befindliche Säule aus Cipollino ist die Säule, welche auf dem spanischen Platze zur Erinnerung an die Erklärung des Dogma's von der unbefleckten Empfängniss Mariä errichtet ist. Der Africano wurde gewonnen aus den Brüchen der Insel Chios im Archipelagus. Es würde ein Irrthum sein, zu meinen, dass er aus Africa komme; denn sein lateinischer Name ist Marmor Chium. Der Africano vereinigt verschiedene Farben: Schwarz, Roth, Grün, Grau, Weiss. Der Porta Santa ist fuchsroth und weiss, schwarz, blau und violett geädert. Lateinisch heisst er Marmor Jassense, weil er von Jassos kam. Er heisst Porta Santa, weil die Einfassung der Jubiläums-Thore zu St. Johann im Lateran und zu St. Peter im Vatican, (welche ausser der Jubiläums-Zeit geschlossen sind) daraus besteht. Der Giallo Antico heisst lateinisch Marmor Numidicum und kam aus Numidien in Africa. Seine Farbe ist gelb mit dunkleren Adern. Es ist ein sehr seltener und kostbarer Marmor. Der Serpentino ist eine Art sehr harten Porphyrs. Sein Grund ist grün mit hellgrünen Krystallen, welche ihn einer Schlangenhaut ähnlich machen. Daher kommt sein italienischer Name. Sein lateinischer Name ist Lapis Lacedämonius, und man fand ihn auf dem Berge Taygetus bei Sparta in Lacedämonien. Alle diese Marmor-Arten werden nicht mehr gefunden, weil die Brüche erschöpft sind; nur die Ruinen Roms liefern ihn noch.

Rom. Bekanntlich hat man hier den Plan gefasst, mit der im December d. J. zu eröffnenden allgemeinen Kirchenversammlung eine Ausstellung von Gegenständen kirchlicher Kunst zu verbinden. Das projectirte Local befindet sich auf der Höhe des Viminals, gerade gegenüber dem provisorischen Central-Bahnhofe. Dort dehnt sich das mächtige Viereck aus, das von den Trümmern der Thermen Diocletian's bedeckt ist, in welche sich das Christenthum mit seinen Kirchen und Klöstern eingenistet hat. Hier umschliesst die Behausung der sogenannten Brüder Cetosi, deren Orden vom h. Bruno gestiftet ist, einen Garten, die geräumige Loggien im Geviert mit hundert dorischen Säulen umgeben. Die Sage schreibt sie dem Michel Angelo zu, mit demselben Rechte vielleicht, wie die wohlbekannten drei Cypressen in der Mitte, deren ehrwürdiges Alter und seltsames Geäste alljährlich die Zeichenkunst vieler hundert Touristen zu provociren pflegt. Die Hallen sollen durch Glasdächer vor der Ungunst der Witterung geschützt und so ein Ausstellungsraum gewonnen werden, welcher der Würde des Gegenstandes vollkommen entspricht.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 19. — Köln, 1. October 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die nationale und ethische Grundlage der Kunst[1]).

(Rede, gehalten bei der Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands am 6. September dieses Jahres.)

Wenn ein Wanderer auf der Reise, die seiner müden Leibeskraft neue Frische und Stählung bringen soll, alle Wirkung erwartet von den natürlichen Mitteln der anstrengenden Bewegung, in welcher seine Muskeln sich dehnen, von der frischen Bergluft, die er athmet, und dem hellen Bergwasser, das er mit der gehöhlten Hand schöpft, so wird er seine Vorliebe für die Natur nicht so weit treiben, dass er an jenen Stätten, wo Scharfblick und Heilkunde der Menschen die wasserreichen Schätze der Natur gehoben und unter einer kunstvollen Halle in schimmernden Becken gefasst hat, mit verschmähendem Blicke vorübergeht. Er wird, wenn auch nur um dem Genius des Ortes eine kleine Huldigung darzubringen, die krystallene Schale nehmen und mit zweifelnder Zunge prüfen, ob nicht in dem künstlichen Born, der ihm entgegenrauscht, eine stahlhaltige Kraft liegt, die sein Blut erfrischt, den Blick ihm klärt und die Brust erweitert. Meine Herren! Wir befinden uns in der Stadt Düsseldorf, einer Pflanzstätte der Kunst, mögen wir noch so sehr Pfleger des Guten und Wahren sein, mögen wir in ernster Tagesarbeit noch so sehr als Beamte, Lehrer, Geistliche, überhaupt als Männer aus allen Ständen der anstrengenden Prosa des Lebens anhangen, hier in dieser Stadt wird es die höfliche Erwiederung auf die gastliche Freundlichkeit, es wird die Courtoisie verlangen, zu erwägen, welche Förderung die Darstellung des Schönen in der Kunst den höchsten Interessen in der Menschheit anzubieten hat und ob nicht etwa die Kunst die schimmernde, durchleuchtende Schale ist, die uns aus dem ewigen Quell einer reinen Erkenntniss und sittlichen Güte den labenden Heiltrank spendet. Wir dürfen nicht sagen, der Trank der Kunst ist für unsere Zunge zu spitz und zu fein, wir begnügen uns mit dem gewöhnlichen Nass. Hat die Kunst in dem Haushalte der von Gott gewollten Welt- und Lebensordnung ihre berechtigte Stelle, ist sie mehr als flüchtiges Spiel und verrauschender Genuss, hat sie eine erziehende Kraft, ist sie ein Brod für die Seele, ist sie bloss Schmuck oder Kern?

Es gibt praktische, nüchterne, herbe, strenge Naturen voll Lebensernst und Thatkraft, die durch einen eigenthümlichen Gang ihrer Entwicklung oder auch durch einen inneren Defect in ihrer geistigen Organisation mit vornehmer Kälte oder mit ironischem Lächeln auf die Kunst herabschauen in der Meinung, Angesichts der grossen, praktischen Ziele, die in der Menschheit zu erstreben, der gewaltigen Lasten, die von rüstigen Schultern zu tragen sind, begünstige die Aesthetik einen verkappten Müssiggang und sei nur erfunden für solche Menschen, die als Barone oder Rentner auf die Welt kommen. Es ist dies ein Vorurtheil, dem man häufig bei wohlgesinnten und

1) Wir theilen diese Rede auf den Wunsch einiger Freunde in unserem Organe nach unserem Concepte mit, mit der Bemerkung, dass dieselbe wegen der vorgeschrittenen Zeit nicht in ihrer ganzen Ausdehnung zum Vortrage gebracht werden konnte. Die formelle Ausgestaltung der Gedanken im Flusse des Vortrags, wie er von der Erregung des Augenblicks und dem Anblick der glänzenden Versammlung beherrscht war, mag zum Theil von der häuslichen Meditation abweichen, dass wir für eine Treue *ad verbum* in der Wiedergabe des Gesprochenen nicht bürgen können, weil der stenographische Bericht noch nicht erschienen und wir nach unseren schriftlichen Notizen den Vortrag abdrucken. *Die Red.*

pflichttreuen, aber etwas grob angelegten Männern begegnet; wie man die Pfleger der Wissenschaft unpraktische Pedanten nennt, so zählt man die Künstler sammt und sonders zu den Komödianten; man will die Rosen nicht, weil keine Bohnen daran wachsen und Maler zu sein, glaubt man, sei zwar keine Sünde, aber auch nicht schön. So denkt mancher wackere Familienvater, der in der sauern Mühe des Lebens den Blick zur idealen Sphäre hinauf verlernt hat; ein solcher Mann kann in seiner Beschränkung noch unsere volle Achtung verdienen; mit anderen ist es schlimmer bestellt, welche die Kunst verachten, aber einige Künste lieben, und das wären denn: Ballet, Circus und Regimentsmusik. Verzerrungen charakterisirt man am besten dadurch, dass man sie in ihrem Afterwesen aufzeigt und sie nicht als normale Entwicklungen behandelt.

Wollen wir den Urgrund der Kunst, auf dem sie wurzelt und den Endzweck, dem sie zustrebt, bezeichnen, dann stellen wir unsere Erörterung nicht auf den luftigen Grund einer philosophischen Ableitung, sondern auf den festen Boden des historisch Gegebenen. Die Geschichte ist die beste Lehrmeisterin, ihre Ergebnisse liefern die besten Normen. Was lehrt uns aber die Wiedererweckung der deutschen Kunst nach dreihundertjährigem Schlafe im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts? Sie hatte ihre Wurzel in der nationalen Erhebung und der religiösen Erregung. Das gewaltige Wehen eines erfrischenden Geistes, der die schmachvollen Ketten der Fremdherrschaft brach und dann den religiösen Grund der im Rationalismus erstarrten Herzen auflockerte, scheuchte den bösen Traum, der auf dem deutschen Volksthum lastete, Vaterlandsliebe und Religion waren die himmlischen Genien, unter deren segnenden Händen sich die Wiedergeburt der versunkenen deutschen Kunst vollzog. Jene Männer, wie Overbeck, Cornelius und Schadow, die als ächte Künstler die Weihe der Kunst an sich erfahren, von denen die beiden letzten durch ihr Walten als Lenker und Lehrer an der hiesigen Kunststätte die Keime für herrliche Saaten ausgestreut, hatten ihren Heimathschein im natürlichen Vaterlande, aber festgewurzelt waren sie auch im übernatürlichen Daheim des Christen, und zwar so sehr, dass Overbeck und Schadow aus dem Schwanken und Schweben des religiösen Zweifels heraus auf den festen Boden der Mutterkirche zurücktraten. Dadurch bewiesen jene Künstler, an deren Namen die Wiedererweckung der deutschen Kunstweise sich knüpft, dass ächte Vaterlandsliebe und christliche Gottesfurcht in inniger Verkettung stehen; natürlich auch, denn das Christenthum hat dem Menschen eine Heimath gegeben und alle Schätze der Civilisation, die feste Scholle und der geordnete Verband in Staat und Familie, die öffentliche Moral, Sicherheit und Freiheit, sind wie Kunst und Wissenschaft im Schatten des Heiligthums emporgeblüht. So sind Cultur und Cultus durch eine achtzehnhundertjährige Geschichte als Zwillingsgaben des Himmels mit einander verbunden, und wenn heut zu Tage ein undankbarer Theil der Menschheit das Kind vom Herzen der Mutter losreissen und die Sonne im Reiche des Geistes auslöschen will, so wagt er es nur in dem thörichten Unverstande des gedankenlosen Menschen, der die Läden seines Zimmers schliesst, in dem Glauben, des Sonnenlichtes entrathen zu können; der Arme bedenkt nicht, dass die matte Dämmerung, die ihn dann noch umwebt, doch auch nur der gedämpfte Strahl ist, der im Sonnenheerde des Lichtes seine Quelle hat.

Der Künstler muss deutsch und christlich sein. Die Kunst soll aus dem ächten, deutschen Volksthum ihre Nahrung ziehen; sie soll in ihrem Spiegel deutsches Denken und Empfinden, Leben und Sitte auffangen und es in geläutertem Bilde der Nation hinhalten, dass diese ihr bestes und innerstes Theil darin erkenne; dann wird die Kunst, wie sie auf nationaler Grundlage entsprungen, die Volkskraft läutern und stählen. Dann wird die Kunst sich nicht der deutschen Eigenart schämen, nicht in hohlem, aufgeputztem Scheinwesen einer glänzenden Mache durch Schminke die mangelnde Farbe der Gesundheit erheucheln noch in sclavischem Frohndienste bei einem eitlen Nachbar durch Nachahmung seiner Laster das zweifelhafte Lob sich einärnten, dass sie auf der Höhe der Zeit stehe; auch vor dem falschen Kosmopolitismus wird die Kunst sich hüten, der Alles nivellirt, Alles abflacht und verseichtigt, der von der wechselnden Tagesmode seine Parole und sein Richtscheit empfängt, und während er die berechtigten guten Einzelkerne zertritt, nur eine Einigkeit im Schlimmen erzielt. Dann wird die Kunst ihren Verstand sich bewahren, der nicht die luftige, farbige Seifenblase aus hohlem Hirn herauswirft, sondern die Gedanken Gottes im Wesen der Dinge nachdenkt und mit schöpferischem Hauche angeborener Kraft die Bildungen Gottes nachbildet, dann wird die Kunst ihr Herz sich bewahren, das aus unermessenen Tiefen stets neuen lebensvollen Gehalt an Empfindung und Regung emporsendet, auch das Gewissen, das in zarter Scheu die Schranken des Erlaubten nicht überspringt. Ja, die Kunst wird sich dann bewahren den deutschen Blick, nicht den trunkenen übermüthigen unter emporgezogenen Brauen, auch nicht den unheimlich-lüsternen, der unter der eingesunkenen Stirn, zwischen fahlen Schläfen ruhelos umherirrt, sondern den deutschen

Blick, in welchem Kindeseinfalt und Mannesstärke sich mischen, der blitzen kann in Löwenmuth und auch zerfliessen, wie ein mildes Mutterherz.

Dann soll die Kunst auch christlich sein. Mit Hohn erwidern unsere Gegner: Also nur Heiligenbilder, nur Gegenstände aus der Legende, nur Motive aus der Sacristei. Meine Herren! Unsere Gegner gebrauchen manchmal eine fein angelegte Taktik, um die Objecte ihres Hasses und unserer Liebe zu verdächtigen. Man übertreibt, man entstellt, man verzerrt und dann beginnt man einen Kampf mit Gespenstern, die, blosse Schattenbilder ohne Wahrheit und Kern, durch den Fanatismus des Unglaubens aus der Nacht des Hasses heraufbeschworen wurden. Sobald sie hören: Die Familie soll christlich sein, alsbald dringt ein falsches Echo zurück: Also den ganzen Tag beten, in behaglichem Müssiggang Alles vom Jenseits erwarten, nur Katechismus, nur Rosenkranz. Sobald man sagt: Der Staat soll christlich sein, sofort gellender Hohn: Also nur Inquisition und flammende Scheiterhaufen, Rad und Galgen und Ausrottung der Ketzer. Sobald der Ruf ertönt: die Wissenschaft soll christlich sein, alsbald hört man aus dem anderen Lager: Also Symbolzwang, Index und Knechtschaft der Geister. Aehnlich interpretirt man die Forderung: die Kunst solle christlich sein. Also, sagt man: nur ein endloses Miserere, in dumpfen Tönen wiederhallend, grau in grau gemalt, oder aber, nur Gestalten mit verhimmelten Augen und verbogenen Stellungen, blaue Blumen in Milch abgekocht — und die Künstler nur Klosterbrüder, nur Nazarener! Man kann sich häufig der Vermuthung nicht verschliessen, dass solche Aeusserungen auf absichtlichem Missverständniss beruhen, denn so oft widerlegt, kehren sie immer wieder. Der alte Görres nannte solche Verdächtigungen aufgestopfte Elephanten, die nur zur Täuschung in der Schlachtreihe aufgestellt werden, die nur umgeworfen und nicht erlegt werden können, weil sie todt sind. Meine Herren! Wenn man verlangt, dass die Kunst das Muttermal des Christenthums an sich tragen soll, so meint man damit, dass sie nie undankbar, nie feindselig werden solle gegen ihre Erzeugerin, die neben dem Altar im Schatten des Heiligthums die Kunst aufgenährt und erzogen, deren Blick zuerst in die Wiege der Kunst hineingeleuchtet, der Gedanke an die Heimath und ein von der Sehnsucht nach den Gütern des Mutterhauses erfülltes Heimweh soll bleiben und nie soll an die Stelle treten jene schnöde Verachtung des emancipirten Sohnes, der in falsch verstandener Mündigkeit sich seiner Mutter schämt und ihr schlichtes Herz verachtet. Die profane und die religiöse Kunst sollen beide in der Heimath der ächten Ideale wohnen, verschwistert mit einander als verträgliche Brüder, der eine mag rauher von Antlitz und derber von Sitte, geniales Weiterstreben mit männlichem Pflichternst verbindend, durch alle Gebiete der Geschichte, des Universums und der Menschheit schweifen, um aus der wechselnden Fülle der irdischen Erscheinungen den blinkenden Kern idealer Bildungen herauszuschlagen, während der andere, zarter gebildet, ein stilles Mutterkind, an den Altären wohnt und dort die Wunder einer transcendenten Welt in irdischen Stoff hineinhaucht; der eine soll auf den anderen mit Anerkennung, der andere auf den einen mit Ehrfurcht schauen; nie aber soll die profane Kunst zum Kain werden, der seinen Bruder Abel erschlägt.

Das Gebiet der Objecte sei gegeneinander abgegränzt, jeder walte auf seinem Gebiete frei und unabhängig bis zu der Schranke, wo die Freiheit sich scheidet von der Zügellosigkeit, wo die Wahrheit flieht vor dem Idol der Lüge und wo die Zucht untergeht in Unzucht. Der Hauch, der in beiden lebt, das Herz, das in beiden pulsirt, das letzte Ziel, das beiden winkt, sei dasselbe: den Menschen innerlich in der Tiefe seines Wesens zu ergreifen, ihn zu läutern und zu veredeln, ihm den Abglanz aller Ideale, die in der Ewigkeit wurzeln und nach der Ewigkeit zielen, im Diesseits zu zeigen und dadurch aus der Spanne der Zeit einem unvergänglichen Berufe entgegenzuführen. So empfange jegliche Kunst ethischen, das ist christlichen Werth! Eine Kunst für Christen, nicht für Culturaffen! Ohne dieses ethische Leben und Zielen ist sie nur ein Spiel, ein Luxus, ein Mittel des Stolzes und Genusses, ohne weihende, ohne erziehende Kraft. Wohl mag sie dann um so mehr glänzen und berücken, aber sie bessert, sie adelt nicht, sie ist dann zu vergleichen der Silberkette, die, aus Mondlicht gewoben, sich über zitternde Meereswellen legt; diese Kette ist kein Tau, um es zu ergreifen, wenn man mit den Fluten kämpft, kein Tau, um sich damit ins Land der Seligen zu schwingen.

Soll ich nun noch einige Worte von der religiösen Kunst sagen? Wohl fühlt man grosse Anregung dazu in einer Stadt, welche seit mehreren Decennien treue Jünger der zur Verherrlichung der Religion schaffenden Malerei birgt, Männer, denen man wider Willen die höchste Ehrenauszeichnung verlieh, dass man ihnen unter dem Dache des Erlösers heimathliche Rechte gab, dass man sie Nazarener nannte: was sie bildeten und schufen waren Thaten ihrer Gesinnung, was sie auf die Leinwand zauberten an Darstellungen voll Hohheit und Milde, in denen sich die Tiefe christlicher Wahrheit erschloss, waren nicht bloss Meisterwerke des Pinsels,

es waren Erlebnisse ihres Herzens; die Madonnen dieser Schule dauern fort, sie haben unvergänglichen Werth, und das Jesuskind, das sie oft dargestellt, voll hoher Majestät und kindlichem Liebreiz, schüttet mit der segnenden Hand über sie seine besten Gaben. Ich darf ihre Namen nicht nennen, die Bescheidenheit dieser Künstler verbietet es mir, aber freuen wollen wir uns, dass eine trübe Besorgniss, die uns lange erfüllt, sich nicht verwirklichte, dass durch allerhöchsten Entschluss auch an der hiesigen Akademie der edle Stamm der religiösen Malerei nicht verdorren, sondern auch für die Zukunft seine Pfropfreiser in das christliche Leben hinaussenden darf. Wir danken der Vorsehung und verehren die christliche Fürsorge unseres Königs. Wie viele Kirchen haben nicht von hier herrliche Bildwerke erhalten, an denen die gläubige Gemeinde auf Generationen sich erbaut. Die Kunst hat ein hohes Privilegium vor anderen Mitteln der Erbauung voraus; sie trifft das Auge, berührt dadurch das Herz, sie ist eine transparente Schale, voll Duft und Licht, sie führt das Unnahbare in die sinnenfällige Sphäre und das Geheimniss leuchtet wieder im Symbol. Die Kirchen sind die Paläste der Armen und die Wände und Altäre entfalten einen Laienkatechismus mit greifbaren Lettern, an welchen das christliche Gemüth den Schatz der höchsten Wahrheit erfasst. Darum danken wir auch dem Kunstbestreben der hiesigen Stadt ein anderes christliches Werk von den tiefgreifendsten Folgen. Durch Schadow's Bestreben wurde die Kupferstecherkunst hier eingebürgert. Ein Mann, beinahe Autodidakt und doch zum Heros des Stichels geworden, im Verein mit Jüngeren und Gleichstrebenden hat hier in der Reproduction von Kunstwerken Grosses geleistet und die gereiften Früchte dieser Arbeit hat man voll begeisterter Hingebung an eine heilige Sache der Kirche in den Schooss geschüttet. Ich gedenke hier des Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder, der seit 26 Jahren bestrebt ist, die Goldbarren der kirchlichen Kunst aus alter und neuer Zeit in die Scheidemünze des täglichen religiösen Gebrauches umzuprägen. Viele von uns wissen es gut, wie diese Bilder, in jungen Tagen in unsere Hand gegeben, fromme Empfindung in uns erweckten und eine Halle um unser geistiges Auge schufen, deren Bilder sich mit den zarten Regungen und Träumen unserer Jugendherzen vermählten. In der That, ein schönes, ein katholisches Werk, wodurch auch das ärmste Kind des fernsten Eifeldorfes an den Segnungen einer christlichen Kunst theilnehmen darf. Das christliche Kunstleben hier in Düsseldorf war aber nur ein Wellenschlag in jenem Strome, der durch Deutschlands Gaue ging, um überallhin einzelne Keime christlicher Kunstentwicklung zu tragen, welche dem Schmucke des Heiligthums diente. Wie hier die Malerei, so war es in Köln und anderswo die Architektur, welche aus den Banden des Afterclassicismus und des Zopfes sich loswand, neue Bildungen in christlich-deutschem Geiste auf die verlassenen Fundamente setzte. Seitdem in den alten Wurzelstöcken unserer Dome ein neues Kreisen der Säfte begonnen und dieselben in üppigem Wachsthum emporgestiegen, ist an vielen Stellen — könnte man nur sagen überall! — die Liebe zur kirchlichen Kunst und das Verständniss ihrer Gesetze wieder erstarkt, und alle die Künste, die ihre Gebilde in den Rahmen der Architektur spannen: Wand- und Glasmalerei, Plastik, Sculptur und auch alle die Kleinkünste, die in Metall, oder Wolle, oder Seide, oder Schnitzwerk für Verherrlichung der Liturgie — diese selber ein hohes Kunstgebilde — arbeiten, sind herbeigekommen, gereinigt von der Schlacke eines falschen Geschmacks, welcher die Hohlheit mit glänzendem Scheine umgab; alle diese Künste haben in edlem Wetteifer gestrebt und geschafft, eine jede der Wirkung des Ganzen dienend und mit Selbstverläugnung der Harmonie des Eindrucks sich eingliedernd; ja, wir haben schon eine durch Erfahrung geläuterte und befestigte Tradition, wir sind über die Zeit des zweifelhaften Experimente schon hinausgekommen und auf Grund einer nach Decennien zählenden Continuität der neuerfrischten christlichen Kunstentwicklung besitzen wir ein reichausgestattetes Inventar von grossen und kleinen Schöpfungen, von der grossen Kathedrale bis zum kleinsten Altargeräthe, die aus demselben Kunstgeiste mit strenger Consequenz hervorgegangen.

Stehen wir alle ein an unserer Stelle für das Aechte und Rechte, für das Wahre und Sittliche, für das Nationale und Christliche in der Kunst und der von Licht erhellte Focus der Schönheit, der an den Altären aus dem Herzen unseres auch die Kunst erlösenden Heilandes hervordringt, wird immer weiter seine Strahlen werfen, um das Nichtige und Eitle und Schlechte zu versengen und eine reiche Saat hervorzuzaubern, an deren Frucht das nach dem Ideal dürstende Menschenherz sich labt und nährt und läutert. Nicht aber soll uns verwirren der schlecht verhohlene Zorn derer, die am liebsten dem Christenthum und seiner Schönheit das Grablied singen möchten; nicht soll uns abschrecken und entmuthigen das Hohnlachen derer, die dem modernen Islam auch in der Kunst den Sieg verschaffen möchten und desshalb mit Gift und Galle schreiben, sobald es sich um ein Gebilde handelt, das im Strahle christlicher Kunstauffassung gereift ist. Mit dem Proteste

gegen alle auch noch so glänzende Producte einer fleischgeborenen Emancipation, die sich vom Gesetze Gottes nicht mehr will belehren lassen, lieben wir nur die ächte Kunst, belebt von jenem Hauche, der zu vergleichen ist dem Duft des Waldes und der frisch aufgebrochenen Ackerscholle, nicht aber dem Parfum der Verwesung, der sich aus der sittlichen Fäulniss erzeugt.

Die christliche Kunst auf der zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf.

Es ist eine praktische, durch reichen Erfolg gekrönte Sitte geworden, bei Gelegenheit eines Zusammenströmens von Geistlichen und Laien aus allen deutschen Gauen, wie es die katholischen Generalversammlungen in Deutschland und Belgien mit sich brachten, Erzeugnisse der christlichen und religiösen Kunst auf allen Gebieten in Ausstellungen zu vereinigen, dadurch den prüfenden und vergleichenden Blick zu schärfen, Bezugsquellen aufzuzeigen und zur Förderung der christlichen Kunstinteressen neue Hebel anzusetzen. Die Bildungen aus alter und neuer Zeit, das, was als mustergültige Leistung aus dem Mittelalter übrig ist, wie das, was als neues Erzeugniss im Geiste der alten Zeit gedacht und ausgeführt ist, wird neben einander gestellt und dadurch Theilnahme und Verständniss für das Regenerationsbestreben der Kunst, in so fern sie zum Schmucke der Tempel, zur Hebung der Liturgie dient, geweckt und befestigt. Selten ist die Gelegenheit so günstig in Bezug auf die Grösse des Publicums und die Empfänglichkeit für die Aufnahme der Eindrücke; denn das, was man schaut, findet einen ergiebigen Commentar in den Vorträgen selbst, so fern diese in reicher Auswahl die hohe Bedeutung einer jeden christlichen Bestrebung im Systeme der Hebung und Läuterung der Menschheit durch die von der Kirche ausgehenden Anregungen nachweisen.

Zudem ist die Luft, welche man in Düsseldorf athmet, ganz erfüllt von Kunsteindrücken; man musste absichtlich sein Auge verschliessen, wenn man der Erwägung ausweichen wollte, welche grossartige Förderung der Einfluss und die Wirksamkeit christlicher Ideen durch die Darstellung des Schönen erfährt. Düsseldorf ist seit Gründung der Akademie zugleich eine Pflanzstätte der religiösen Malerei gewesen; die Namen: Deger, Ittenbach, Karl und Andreas Müller u. a. sind seit Decennien bekannt als tüchtige Künstler, welche die besten Kräfte ihres Talentes und ihrer religiösen Begeisterung auf den Schmuck des Altars durch malerische Kunstwerke verwandten und die mystische Tiefe und Innigkeit der mittelalterlichen religiösen Malerei mit den Forderungen des modernen Geschmacks in Bezug auf Technik und Farbengebung zu verbinden suchten. Mag man auch als prononcirter und strenger Gothiker es beanstanden oder in Frage stellen, ob diese Styl- und Auffassungsweise ohne Zwang in die Regeneration der alten Kunst, welche die Architektur als Mutter und Königin aller Kunst auffasst und den übrigen mitwirkenden Künsten eine mehr bescheidene Stellung anweist, sich eingliedern lasse, das wird jedenfalls nicht bestritten werden können, dass diese Künstler an sich Grosses geleistet, dass sie Freund und Feind durch ihre seelenvollen, ergreifenden, durch Milde und Hoheit ausgezeichneten Bilder überwältigt und den Ungeschmack des frisirten Rococo durch Gesundheit und Wärme des edlen und tiefempfundenen Kunstethos haben austreiben helfen.

Düsseldorf hatte mit gastlichem Entgegenkommen seine öffentlichen und privaten Sammlungen dem Eintritt der Fremden geöffnet: die permanenten Ausstellungen von Schulte, von Bismeyer & Kraus, die Bildersammlung von Conzen, das Kupferstichcabinet und die Ramboux'sche Sammlung, die Ausstellung für Gemälde der christlichen Kunst im Galleriesaal der Akademie, die Ausstellung von Kupferstichen und Handzeichnungen von Schulgen zeigten in reicher Auswahl neben trefflichen und unbedeutenden Leistungen der Profankunst, die Leistungen der Pfleger religiöser Malerei und Kupferstecherei in Düsseldorf, so dass man einen recht concentrirten Geschmack von dem Wesen und den Zielpuncten dieser Schule erhielt. Eine Warnung vor gar zu grosser Zartheit und Zierlichkeit verdienen einzelne dieser Erzeugnisse; wir möchten sagen, das weibliche Element in der Kunstauffassung überwiege hier und da und der Vortrag nähere sich manchmal der Peinlichkeit der Porzellanmalerei; kräftiger und breiter und kühner dürfte Manches sein und statt des zarten Hauches, der ätherischen jungfräulichen Milde wünschten wir doch auch eine männliche, mehr reale Betonung zu Gunsten aller der Naturen, die etwas gröber angelegt sind und doch auch erbaut sein wollen; aber edel und wahr und ergreifend ist das Meiste, und wir dürfen stolz auf solche Leistungen sein. Ein wahrer Kunstgenuss war für uns die Betrachtung des Abdruckes der Stichplatte der Sixtinischen Madonna die unter der Hand des über Europa hinaus berühmten Heros des Grabstichels, des Professors Keller, nach sechsjähriger Arbeit einer kaum glaublichen Vollendung und Schönheit entgegenreift. Wir glauben, Raphael selber

würde voll Entzücken sich bei dem Meister bedanken, dass er als Dolmetscher seiner höchsten Kunstintentionen das unsterbliche, der Dresdener Galerie angehörige Bild im Stiche reproducirt. Besonders bei einer Vergleichung mit den bisher erschienenen Stichen, so anerkennenswerth und genial und fleissig dieselben auch sein mögen, kann der Kundige es sich nicht verhehlen: *Keller omnes longo intervallo post se reliquit.* Neben diesen Producten der modernen religiösen Kunst zog die Ausstellung von Paramenten und Kirchengeräthen in der Aula des Gymnasiums vor Allem die Freunde der mittelalterlichen, kirchlichen Kunstpflege an. Hier war so recht der lockende Schauplatz für alle diejenigen, welche für die Ausstellung und Zierde des Gotteshauses zu sorgen haben.

Hier hatten wir, wie der von kundiger und fleissiger Hand verfasste Katalog es trefflich ausführt, die künstlerischen Leistungen des Mittelalters auf dem Gebiete der Goldschmiede-, der Stick- und Webekunst in ihren Originalen, wie auch die Werke unseres strebsamen Jahrhunderts in getreuen Nachbildungen des mittelalterlichen Kunstmusters vor Augen.

Die Kunst des Mittelalters war vor Errichtung der modernen Akademieen vorzugsweise Gemeingut des Volkes. Von schlichten Meistern fast handwerksmässig geübt, war dieselbe nicht nur allein religiösen Zwecken dienstbar, sondern sie trug auch die Bestimmung, das bürgerliche Leben zu heben und zu verschönern, und eben sowohl den Schlössern und Burgen des Adels, als auch den Wohnungen der Patricier und Bürger zur anspruchlosen Zierde zu dienen.

Wie das Christenthum immer lebendiger die Völker und alle Verhältnisse durchdrang, so konnte es nicht fehlen, dass es als Ehrensache der christlichen Frauen und Jungfrauen erkannt wurde, Christus in seinem stellvertretenden Priester und in seinem Bilde, dem Altare, zu kleiden und zu schmücken, wie solches an dem göttlichen Erlöser selbst Maria gethan, die den Frauen und Jungfrauen von ihrer Würde mitgetheilt und ihr erhabenstes Vorbild ihnen sein wollte.

Daher der grosse Eifer, den das Frauengeschlecht alle Zeit gezeigt, das Haus des Herrn mit seiner Kunst zu zieren, die schon von Alters her eine ehrenvolle Beschäftigung der Frauen gewesen, aber durch solchen Zweck an Ehre überaus gewonnen hatte.

Die Königinnen und Fürstinnen in den Palästen, wie ja dieses schon von Kaiser Carl des Grossen Töchtern bekannt ist, und vielen Anderen nach ihnen, auch die Frauen und Töchter der Edlen und zumal die Jungfrauen Christi in den zahlreichen Klöstern des XIII. und XIV. Jahrhunderts übten mit Liebe und Ausdauer, mit hoher Fertigkeit und ausgebildetem Schönheitssinn diese Kunst zu Gottes Ehre und Dienst. Und so ward es gehalten bis in die Zeit, da das Bewusstsein eines so schönen Ehrenrechtes aus dem grössten Theile der Frauenwelt entschwand, die Klöster an Zahl und Kräften sich verringerten, oder aber vor der schimmernden Pracht der Fabrikarbeiten auch hier die Arbeit der Hände erlahmen musste.

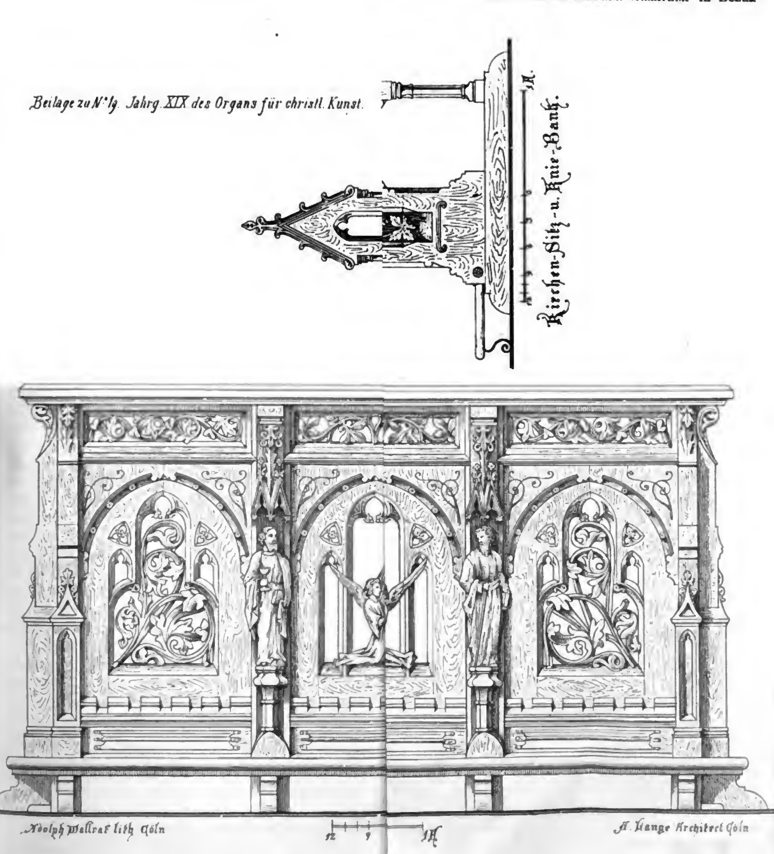
Bald waren die Kunsthandwerke wie auf kirchlichem, so auf profanem Gebiete von dem ideal erhabenen Standpuncte, den sie im Mittelalter einnahmen, herabgestiegen, und mehr realen und weltlichen Zwecken dienstbar geworden.

In den letzten drei Jahrhunderten tritt zusehends in den beiden Kleinkünsten, der Stick- und Goldschmiedekunst, eine allmähliche Verflachung nicht nur in compositorischer, sondern auch in technischer Beziehung ein. Die monumentale Grossartigkeit, die bei den Entwürfen der älteren Meister immer vorwaltet, war gewichen und statt dessen machte sich auf den beiden mehrfach erwähnten Kunstgebieten eine nichtssagende, meistens seel- und geistlose Formenspielerei geltend, und ein Haschen nach Effecten hinsichtlich der Feinheit und der Zierlichkeit der technischen Ausführung; mit einem Wort: man war gross im Kleinen geworden und klein im Grossen. Das Zutreffende des zuletzt Gesagten tritt anschaulicher vor Augen, wenn man aufmerksamen Blickes die vielen coquetten Kunstsächelchen und niedlichen Spielereien der Goldschmiede im „grünen Gewölbe" zu Dresden in Vergleich bringt mit jenen hervorragenden Monumentalwerken der *ars fabrilis,* wie sie, aus der Blüthezeit des Mittelalters herrührend, sich in den kirchlichen Schatzkammern zu Aachen, Essen, Xanten, Limburg, Düsseldorf und anderen Orten in grosser Zahl noch erhalten haben.

Mit dem Beginn der französischen Revolution und der officiellen Wegnahme der wohlerworbenen Güter der Kirche wurden der letzteren vollends die Mittel abgeschnitten, für die kunstgerechte Beschaffung von liturgischen Gewändern und Geräthen die frühere Sorgfalt aufzubieten. Der kurze Schimmer der napoleonischen Zwingherrschaft war nicht geeignet, den eben gedachten Kunstzweigen weder auf kirchlichem noch auf profanem Gebiete von ihrem tiefen Falle wieder aufzuhelfen. Auch der scheinbare Friede in der Restaurationsperiode unter den wieder eingesetzten Bourbonen kam jenen Kleinkünsten nur wenig zu Statten.

Als die Architektur, die Meisterin und Führerin aller übrigen und auch der oft gedachten Kleinkünste, der

den mittelalterlichen Ausdruck in Bezug



...de Goldschmiedekunst nicht zurücke...

frauen Christi in den zahlreichen Klöstern des XIII. und übrigen und auch der oft gedachten [illegible] —

Stick- und Goldschmiedekunst, in den letzten Jahrzehenden in England, Frankreich und auch am Rheine von ihrem tiefen Verfalle sich wieder erholt und zu neuem freudigen Schaffen an der Hand der Kirche sich ermannt hatte, da trat auch allerwärts auf den Gebieten der verschiedenen Kleinkünste eine regenerirende Bewegung und ein Drang nach der Wiedergewinnung jener schönen Formgebilde und jener edlen Technik ein, wodurch dieselben im Mittelalter eine so hervorragende Stelle zur Hebung und Bildung der Völker des christlichen Abendlandes eingenommen hatten.

Die in der Aula des Gymnasiums während der General-Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf und für die Dauer von vierzehn Tagen veranstaltete Ausstellung kirchlicher Gegenstände der Stick-, Webe-, Goldschmiede- und Holzschnitzkunst legt dem Künstler und Kunstfreunde die Beurtheilung nah, in wieweit es den Kunstbestrebungen unserer Zeit auf den gedachten Gebieten gelungen ist, den grossen Vorbildern der mittelalterlichen Kunst sich zu nähern.

Wenn bis dahin den General-Versammlungen katholischer Vereine Deutschlands die Ausstellung gediegener Kunstwerke, der lebendigen Zeugen vergangener und gegenwärtiger Zeit, nicht gemangelt hat, so wüssten wir es weder zu entschuldigen, noch zu erklären, hätte gerade Düsseldorf diese Gelegenheit nicht ergriffen, um das Interesse für die Kunst und besonders für die im Dienste der Kirche geheiligte Kunst unter den Tausenden von Besuchern der ehrwürdigen Versammlung zu wecken und zu fördern. Und wenn man in unserer Zeit auf profanem Gebiete in öffentlichen Ausstellungen das Mittel gefunden hat, die Uebermacht der Industrie, der Fabrication und des Maschinenwesens noch mehr zu heben, warum soll die christliche Kunst nicht dasselbe schuldlose Mittel ergreifen, um auf gleichem Felde mit gleichen Waffen der materiellen Richtung unserer Tage entgegen zu treten, um den Gebildeten, mehr aber noch dem Volke die Schöpfungen einer grossen Vergangenheit wieder verständlich und geniessbar zu machen, und endlich der Neuschaffung Gelegenheit zu bieten, durch getreue Nachahmung der vorhandenen Originale wieder Kunstwerke hervorzubringen, die nicht den Stempel unserer platten und flachen Zeit an sich tragen, sondern die das Auge erfrischen und zugleich das Herz erwärmen können.

In dieser Richtung haben die General-Versammlungen katholischer Vereine vortrefflich gewirkt und nicht den geringsten Einfluss auf die Gründung und Hebung solcher Etablissements geübt, welche die Nachbildung und Neuschaffung von Stoffen und kirchlichen Gefässen erstreben, die nicht nur den mittelalterlichen Ausdruck in Bezug auf Farbenton und Dessins, sondern auch auf Aechtheit und Solidität beanspruchen.

Unter anderen ruhmreichen Kunstleistungen auf dem Gebiete der Nadelmalerei und Paramentik wollen wir hier nur die aus der Genossenschaft der Schwestern vom armen Kinde Jesu zu Aachen, Köln und Bonn hervorheben.

Kaum waren nach einigen Jahren angestrengter Thätigkeit die ersten schwierigen Anfänge zur Wiederbelebung der kirchlichen Stickkunst in dem Mutterhause der Schwestern vom armen Kinde Jesu zu Aachen überwunden, kaum waren unter geschickter Leitung einer besonders befähigten Schwester der eben gedachten Genossenschaft nicht nur mehrere Ordensmitglieder, sondern auch eine grössere Zahl talentvoller Waisenkinder mit der Technik des Stickens nach mittelalterlichen Grundsätzen eingeübt und vertraut gemacht worden; so trafen von den verschiedensten Seiten Aufträge ein, durch welche es ermöglicht wurde, dem begonnenen schwierigen Werke eine grössere Ausdehnung zu gehen. Seitdem haben die Leistungen der genannten Genossenschaften von Seiten des hohen Clerus, wie auch der Pfarrgeistlichkeit die verdienteste Anerkennung und Anregung erhalten durch zahlreiche Bestellungen werthvoller Paramente. Aber auch der rheinländische und westfälische Adel, dessgleichen kunstsinnige Private trugen nicht wenig durch grössere Aufträge dazu bei, dass das von den gedachten Genossenschaften zu Aachen etc. begründete Institut zur Anfertigung liturgischer Ornate einer gedeihlichen Entwicklung entgegengeführt wurde.

Auch hat seit Jahren schon die kirchliche Kunstweberei durch das ausgedehnte und auf allen Ausstellungen rühmlich erwähnte Etablissement von Joseph Casaretto in Crefeld eine würdige Vertretung erhalten. Wenn Pfarrer und Kirchenvorstände darauf achten, dass bei Anschaffungen die heimathlichen Kunstwebereien nach den besten älteren Vorbildern den fremden, früher so massenhaft auf dem Wege des Hausirens in die Kirchen eingeführten Fabricate vorgezogen werden, dann wird es bald möglich werden, dass durch die ausgedehnten technischen Hülfsmittel und Erfindungen der Neuzeit sowohl billige Preissätze erzielt, als auch in Ornament- und Figurweberei Stoffe geliefert werden können, welche denen des Mittelalters würdig zur Seite zu setzen sind.

Hinter den Fortschritten der Nadelmalerei und Webekunst, welche im letzten Jahrzehend am Rhein auf mittelalterlicher Grundlage sich wieder erneuert hat, ist auch die kirchliche Goldschmiedekunst nicht zurückge-

geblichen. Ihr Hauptaugenmerk auf romanische und gothische kirchliche Kunst richtend, werden die in rheinischen Städten, wie Köln, Aachen, Crefeld, Düsseldorf, Kempen u. a. seit Jahren nach den Vorbildern des Mittelalters arbeitenden Werkstätten der Herren Hermeling, Vasters, Dutzenberg, Bäumers, Hellner in Zukunft sich immer gedeihlicher entwickeln und bald diejenigen Aufträge, welche die Bestellgeber früher durch die verflachenden Präg- und Stampfmaschinen der vielen in- und ausländischen Gold- und Silberfabriken ausführen liessen, an sich bringen, aber auch ehrenvoller erledigen.

Gehen wir nun etwas näher auf die Arbeiten der genannten Genossenschaften und Meister ein, wie die Ausstellung sie in ansehnlicher Zahl aufzuweisen hat. Es sei aber in erster Reihe der eben so zahlreich ausgestellten kirchlichen Kunstwerke aus älterer Zeit gedacht, die wegen ihres hohen historischen Werthes allein schon der Ausstellung den Namen einer glänzenden, die Erwartungen der Kunstfreunde weit übertreffenden gesichert haben. Hier aber sei den Herren Pfarrern und Kirchenvorständen, so wie den Privaten, welche mit grösster Bereitwilligkeit Kunstschätze zur Ausstellung abgeschickt, dann auch den hohen geistlichen Behörden, die dazu die erforderliche Erlaubniss gern ertheilt haben, ein aufrichtiges Wort des Dankes öffentlich ausgesprochen.

1—4. Vier Prachtkreuze des X. Jahrhunderts. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Drei dieser Kreuze dienten dazu, bei feierlichen Processionen in eine Stange eingelassen und vorangetragen zu werden. Der Kern derselben ist Holz, welches mit Goldplatte überzogen ist. Ihr hauptsächlicher Schmuck besteht in Filigran, Edelsteinen und Email. Die Fassungen der Edelsteine sind sämmtlich in charakteristischer Weise aus Rundbogenstellungen gebildet, wie man es vom IX. bis XI. Jahrhundert stets antrifft. Die Emails gehören sämmtlich zu den sogenannten *émaux cloisonnés*, d. h. die farbige flüssige Materie ist in kleinere und grössere Zellen eingelassen, welche durch aufrechtstehende Goldränder gebildet werden. Letztere bilden, nachdem das Email geglättet worden, zugleich als feine Adern die Linien der Zeichnung.

Erstes Kreuz. Geschenk der Aebtissin Mathilde von Essen, welche in den Jahren 974—1011 diese Würde bekleidete. Die vier Ecken des Kreuzes, geziert mit Filigran im Edelsteine, enden in doppeltgegliederten, dreieckförmigen Ornamenten. Den Rand des Kreuzes bildet eine fortlaufende Einfassung von zartkörnigem Filigran mit zahlreich eingestreuten Edelsteinen. Die Figur des Heilandes ist in Weise der griechischen Kunst langgestreckt, über dem lang niederfallenden Haupthaar erblickt man keine Dornenkrone. Der runde Nimbus ist aus Filigran und Edelsteinen gebildet. Ueber dem Haupte des Gekreuzigten ist in Email die bekannte Kreuzesinschrift zu lesen; zu seinen Füssen windet sich die Schlange der Sünde, deren Macht gebrochen ist. Am unteren Ende des Kreuzes erblickt man eine emaillirte Darstellung der Aebtissin Mathilde, wie sie von ihrem Bruder Otto, Herzog von Schwaben und Baiern, ein Kreuz empfängt. — Die Vermittlung zwischem dem Processionskreuze und der Tragstange wird durch eine grosse Krystallkugel erzielt, welche mit eingearbeiteten Laubornamenten geziert ist.

Zweites Kreuz. Geschenk derselben Aebtissin Mathilde. Form und Verzierungsweise weichen von dem vorhergehenden wenig ab. In dem umgebenden Filigran-Kranze wechseln Edelsteine mit viereckigen emaillirten Plättchen, deren Musterungen geometrischer Natur sind. Der Nimbus um das Haupt des Heilandes ist mit einem Perlenkranze geschmückt; zu beiden Seiten, in allegorischen Figuren, die emaillirten Darstellungen von Sonne und Mond, welche beim Tode des Herrn vor Trauer ihren Schein verloren. Am unteren Ende des Kreuzes erblickt man wiederum das Bild der Geschenkgeberin, diesmal zu Füssen der sitzenden Himmelskönigin knieend, die ihren göttlichen Sohn auf dem Schoosse hält. Die schöne Gemme oberhalb dieser Darstellung dürfte dem classischen Alterthume angehören.

Drittes Kreuz. Von den vorhergehenden unterscheidet sich dieses Kreuz dadurch, dass das Bild des Gekreuzigten nicht als gegossene und ciselirte Figur, sondern als emaillirte Malerei auf einer viereckigen Goldplatte in der Vierung der Kreuzesbalken angebracht ist. Den Heiland umgeben die beiden Passionsfiguren mit Johannes und Maria, so wie die allegorischen Darstellungen von Sonne und Mond. Da der Schmelz auf dieser mittleren Platte mehrfach zerstört ist, so lässt sich hier die Technik des Emails recht anschaulich erkennen. Auch an diesem Kreuze wechseln die längs dem Rande eingefassten Edelsteine mit viereckigen Emailplättchen, welche aber hier meistens Laubornamente in sehr zierlicher Zeichnung erkennen lassen. Die vier Ecken des Kreuzes schmücken die in Email dargestellten Symbole der vier Evangelisten. Unter den Edelsteinen, welche nebst dem Filigran auch für die mittlere Kreuzesfläche den Zierath abgeben, finden sich mehrere antike.

Viertes Kreuz. Geschenk der Aebtissin Theophanu (1039—1054). Augenscheinlich diente dasselbe nur als Reliquien-, nicht als Vortragekreuz. Die Reliquien finden ihre Stelle in dem grossen, ovalen, ausgehöhlten Krystall,

welches die Vierung der Kreuzesbalken schmückt und mit zierlichen Filigran-Ornamenten eingefasst ist. Die zahlreichen Emailplättchen längs dem Rande des Kreuzes zeigen charakteristisch gezeichnete Ornamente aus dem Bereiche der Thier- und Pflanzenwelt, die zwar, wie ihr Stil es zeigt, aus gleicher Zeit herrühren wie das Kreuz selbst, jedoch ursprünglich wohl für andere Zwecke angefertigt wurden. Die wohlerhaltenen Verzierungen dieses Kreuzes weisen namentlich eine grosse Menge gefasster Perlen auf, deren je vier einen grösseren Edelstein umstehen. Sehr merkwürdig ist die Schleifung des grossen Krystalls am Fusse unseres Kreuzes; wahrscheinlich ist dies nicht seine ursprüngliche Stelle, sondern hingen wohl ehemals zwei solcher Krystalle von beiden Kreuzbalken herunter.

5. Zwei Elfenbeintäfelchen des X. Jahrhunderts. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Rechts die Kreuzigung, links die Auferstehung des Heilandes. Die Kleidung der Personen und namentlich das Ornament der Ränder zeigen noch deutliche Reminiscenzen an die antike Kunst. Ob die beiden Täfelchen die Deckel eines Buches bildeten, lässt sich nicht sicher erweisen.

6. Agraffe eines Chormantels aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Die Behandlung der ciselirten Statuetten so wie der überragenden Baldachine deutet auf die letzte Periode der gothischen Kunstepoche.

7. Reliquiar in viereckiger Form, XI. Jahrhundert. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Die Reliquien werden innerhalb der beiden grossen Krystalle aufbewahrt. Der untere Theil des Reliquiars gehört einer späteren Zeit.

8. Schwert in vergoldeter Scheide XII. Jahrhundert. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Nach der Ueberlieferung sollen mit diesem Schwerte die h. Cosmas und Damianus enthauptet worden sein. Die reichverzierte Scheide zeigt schön geschwungene Arabesken in getriebener Arbeit; oben und unten sind im XV. Jahrhundert zwei gravirte Goldbleche hinzugefügt worden. Der Griff ist mit Filigran, Edelsteinen und Email reich ausgestattet und zeigt, dass es die Bestimmung des Prachtschwertes gewesen ist, als integrirender Theil einer kostbaren Rüstung bei feierlichen Veranlassungen getragen zu werden. Auch die Oesen zum Durchlassen des Tragriemens fehlen nicht.

9. Elfenbeindeckel des XI. Jahrhunderts. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Die sehr trefflich ausgeführten und fein aufgefassten Darstellungen in Elfenbein zeigen über einander die Geburt, die Kreuzigung und die Himmelfahrt des Herrn, in den Ecken die sitzenden Evangelisten, ihr Evangelium schreibend und von den bekannten Symbolen begleitet. Der aus Goldblech gebildete, mit Filigran und Edelsteinen reich verzierte Rand gibt zahlreiche Darstellungen in getriebener Arbeit: oben den thronenden Heiland von zwei Engeln umgeben, rechts und links die Apostel Petrus und Paulus nebst zwei anderen Heiligen, unten die sitzende Himmelskönigin in Mitten der h. Pinnosa und Waldburg. Zu Füssen der allerseligsten Jungfrau kniet in bittender Stellung die Geschenkgeberin des reich ausgestatteten Evangelistariums, die Aebtissin Theophanu, welche 1039—1054 der Abtei zu Essen vorstand.

10. Elfenbeinkästchen. Eigenth.: Pfarrkirche zu Xanten. Gehört augenscheinlich nicht der christlichen, vielleicht der letzten Zeit der römischen Kaiserzeit an. Die bewaffneten Figuren, wenigstens die auf den beiden Langseiten, scheinen unter sich des Zusammenhanges zu entbehren.

11. Romanisches Trag-Altärchen. Eigenth.: Pfarrkirche zu Xanten. Die ganze äussere Fläche ist mit emaillirten Darstellungen überzogen: auf den vier Seiten die Bilder des Weltheilandes, seiner jungfräulichen Mutter und der zwölf Apostel, auf der oberen Fläche Abraham und Melchisedech in ganzer Figur, vierzehn Heilige in Brustbildern und in den Ecken die Symbole der Evangelisten. Der consecrirte Stein, auf welchem das h. Messopfer dargebracht wurde, ist verschwunden und an seine Stelle eine silberne Platte mit der Angabe der in dem Trag-Altärchen enthaltenen Reliquien getreten.

12. Romanisches Reliquiar aus vergoldetem Kupfer, XII. Jahrhundert. Eigenth.: Pfarrkirche von Xanten. Das seltene Kästchen, dessen Inhalt heute verschwunden ist, besteht in seinem grössten Theile aus durchbrochener Arbeit. Auf der vorderen Seite thront der Welterlöser segnend auf dem Regenbogen, umgeben von einem mandolenförmigen Nimbus, den die geflügelten Thiersymbole der vier Evangelisten zu halten scheinen. Die fast nach der Schablone gearbeiteten Statuetten auf den Ecken der Bedachung sinnbilden die Cardinaltugenden: Weisheit, Stärke, Gerechtigkeit.

13. Reliquiar des XII. Jahrhunderts. Eigenth.: Pfarrkirche zu Xanten. Auf den durch emaillirte Säulchen getragenen quadratischen Feldern des unteren Kästchens erblickt man in getriebener Darstellung die Bildwerke des Heilandes und mehrerer ritterlichen Heiligen, deren Namen die Inschriften geben. Die emaillirten Figuren des gewölbten Deckels sind in ihrer Bedeutung und ihrem Zusammenhange verschieden erklärt worden.

14. Monstranz aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts. Eigenth.: Lamberti-Kirche zu Düsseldorf. Eine der grössten Monstranzen, die sich in mittelalterlichen Kirchenschätzen vorfinden. Die ausgeschnittenen Ornamente, welche die Vermittlung zwischen dem Ständer und dem architektonisch reich gestalteten Aufbau bewirken, gehören einer späteren Zeit an.

15. Monstranz des XV. Jahrhunderts. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Das an Metall dürftige Ostensorium, mit breitem Krystallcylinder, macht den Eindruck, als ob dasselbe ursprünglich zu einem Reliquiengefässe bestimmt gewesen sei.

16. Gothische Monstranz. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Eine der ältesten Monstranzen, welche überhaupt angefertigt wurden, da die öffentliche Exposition des Allerheiligsten erst gegen Mitte des XIV. Jahrhunderts allgemeiner Sitte wurde.

17. Silberne Monstranz aus der letzten Zeit der Gothik. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. Die vielen Statuetten heben sich in ihrer glänzenden Vergoldung von dem Silber der Monstranz ab. Der gänzlich architektonisch entwickelte Knauf hat die Rücksichten auf die Bequemlichkeit des tragenden Priesters vielfach ausser Acht gelassen.

18. Krone der Mutter Gottes. Eigenth.: Pfarrkirche zu Essen. XIII. Jahrhundert. Interessante freistehende Bildungen aus Filigran.

19. Gothischer Kelch aus dem XV. Jahrhundert. Eigenthum der Pfarrkirche zu Essen. Figurenreiche Darstellungen auf den sechs Feldern des Fusses.

20. Monstranz in den Formen des entwickeltsten gothischen Stiles, angefertigt in dem Atelier von F. X. Dutzenberg in Crefeld. Nach dem Vorbilde sämmtlicher Monstranzen dieses Stils ist der ganze Aufbau architektonisch durchgeführt. Unter reich gearbeiteten Baldachinchen erblickt man mehrere in Silber trefflich ciselirte Statuetten. Der in durchbrochener Arbeit ausgeführte Knauf hat nicht architektonischen, sondern rein ornamentalen Charakter in Form einer Kugel, um der bequemen Handhabung der Monstranz keinen Eintrag zu thun.

21. Silbernes Kreuz. Als Privatgeschenk angefertigt von Dietzen für die verstorbene Königin Stephanie von Portugal, nunmehr Eigenthum Ihrer Königl. Hoheit der Fürstin Josephine von Hohenzollern-Sigmaringen. Das Kreuz steht auf einem nach der Natur copirten Felsen, aus welchem eine reichblühende goldene Rose hervorsprosst. Zu Füssen des Kreuzes die Wappenschilde von Portugal und Hohenzollern.

22—36. Arbeiten von R. Vasters in Aachen.

22. Romanisches Leuchterpaar, reich mit Edelsteinen besetzt.

23. Romanische Monstranz, angefertigt auf Bestellung Seiner Erlaucht Franz Grafen zu Stolberg-Wernigerode. Die Scheibenform der Monstranz ist romanischen Reliquiarien entlehnt. Den runden Krystallbehälter umgeben die Symbole der vier Evangelisten.

24. Gothische Monstranz. Ausgeführt im Stile des XIV. Jahrhunderts.

25. Romanische Leuchter, nach dem Vorbilde sämmtlicher mittelalterlicher Leuchter dieses Stiles in kleinen Dimensionen ausgeführt.

26. Romanisches Crucifix, auf einem von vier phantastischen Thieren gebildeten Ständer ruhend.

27. Gefässe für die heiligen Oele, in einfach gothischer Durchführung.

28. Zwei silberne Weihwedel mit trefflich gearbeiteten Blatt-Ornamenten.

29. Gothischer Kelch in einfachen Formen; nur der mit sechs vorspringenden Pasten gezierte Knauf zeigt durchbrochene Arbeit.

30. Gothischer Kelch mit reichen Verzierungen. Auf den sechs Feldern des rosenförmig gebildeten Fusses hat der Künstler ausser dem *signaculum crucis* die Symbole der vier Evangelisten und die allerseligste Jungfrau in gravirten Darstellungen angebracht.

31. Zwei romanische Rauchfässer, das erstere mit einer sehr interessanten architektonischen Durchbildung.

32. Ciborium der Abteikirche in Burtscheid, ausgeführt in romanischem Stil. Die ciselirten Ornamente des Prachtgefässes sind sämmtlich sehr flach gehalten, um der Umhüllung des liturgisch vorgeschriebenen *velum ciborii* keine Schwierigkeit zu bereiten. Die zarten Filigranverzierungen des Knaufes bekunden eine vollendete Technik.

33. Zwei romanische Weihrauch-Schiffchen, das erstere mit gravirten, das andere mit ciselirten Ornamenten aus der Thier- und Pflanzenwelt.

34. Romanische Klingel, nach einem alten Original gearbeitet. Zwischen stilisirten Pflanzen-Ornamenten sind in durchbrochener Arbeit die Symbole der vier Evangelisten zu ersehen.

35. Silberne Messkännchen sammt zugehörender Schüssel, letztere mit eingravirten Ornamenten gothischen Stiles geziert. Auf den beiden *ampullae* liest man fortlaufend: *Non in aqua solum, sed in aqua et sanguine.*

36. Bischöfliches Pectoralkreuz, Eigenthum des hochwürdigsten Herrn Dr. Laurent, Bischofs von Chersonnes. Die Fläche des im romanischen Stil aus-

geführten Prachtkreuzes ist mit zartem Filigran belegt und mit zwischengesäeten Edelsteinen und Perlen geschmückt. Die mittlere Kreuzung ist zur Aufnahme einer Reliquie bestimmt.

37. Romanisches Ciborium, entworfen von Prof. A. Müller, ausgeführt von Dietzen in Düsseldorf. Privat-Eigenthum.

38—40. Arbeiten von C. A. Beumers in Düsseldorf.

38. Prachtkelch in den reichsten Formen des spätromanischen Stiles. Der runde Fusstheil ist mit ciselirten und durchbrochenen Laubornamenten, mit rund geschwungenen Filigranirungen und figuralen Gravuren vortheilhaft belebt. Den Ständer schmücken in Silber ciselirte Statuettchen von Engeln. Der zweckmässig geartete Knauf in Form einer nach oben und unten abgeplatteten Kugel besteht aus durchbrochenen Ornamenten mit feinen Filigranirungen und zeigt in den sechs runden Medaillons in emaillirtem Hintergrunde die in Silber ciselirten Symbole der vier Evangelisten, so wie die Namenszüge Jesus und Maria. Auch die halbkugelförmig gestaltete Kuppe ist mit gravirten Engelsfiguren geschmückt, welche von geschlungenen Spruchbändern umgeben sind.

39. Gothisches Ciborium in den Formen der entwickelten Gothik. Der in schöner Sechspassform gestaltete Fuss ist mit eingravirten Pflanzen-Ornamenten und Spruchbändern geziert. Figurale Gravuren schmücken die sechseckige Kuppe. Unter dem reich entwickelten Baldachin des Deckels erblickt man in Silber ciselirt den Pelikan, das Symbol des Heilandes, der den Jüngern sein Herzblut spendet.

40. Romanische Monstranz in vergoldetem Silber, angefertigt im Auftrage Sr. Hochgeboren August Grafen von Spee auf Heltorf. Der Entwurf rührt von dem Architekten Hugo Schneider aus Aachen her, welcher denselben einem älteren französischen Originale entlehnt hat. Die vielen Niello, welche den reichbelebten runden Fuss so wie den aus acht vorspringenden Posten gebildeten Knauf schmücken, sind nach den Entwürfen des Decorationsmalers A. Kleinertz von Köln ausgeführt. An den runden Krystallbehälter für die allerh. Eucharistie lehnen sich im Kreise vier halbmondförmige Niello an, darstellend die alttestamentlichen Vorbilder des h. Messopfers: das Opfer Abel's, Melchisedech's und Isaak's, unten den Mannaregen in der Wüste. Die in Silber ciselirte Engelfigur unter dem Krystallbehälter trägt ein Spruchband mit der Inschrift: *Ecce panis Angelorum.* — Sowohl nach Form als Ausführung dürfte diese Monstranz eine der vorzüglichsten sein, welche in jüngster Zeit im Hinblick auf ältere Vorbilder in romanischem Stile angefertigt wurden.

41. Zwei Evangelistarien des XIV. Jahrhunderts. Das erstere derselben lässt auf dem vertieften Mittelfelde des oberen Deckels die Passionsgruppe erkennen. Zu den Füssen des Gekreuzigten kniet unter einem freistehenden Baldachin der Geschenkgeber, zu dessen Häupten sich ein Spruchband windet mit der Inschrift: *Me fecit Cuno cantor.* Zu seiner Linken sitzt auf einem Faldistorium (Faltstuhl) ein mit den Insignien seiner Würde bekleideter Bischof, links steht ein Kriegsknecht in seiner Rüstung. Beide letztgenannten Figuren sind ebenfalls von Baldachinchen überragt. Auf dem Rande erblickt man in flacher Arbeit die vier Symbole der Evangelisten nebst verschiedenen Heiligen. Die Rückseite ist durch fünf grosse, weit vorspringende Krystalle vor Verletzung geschützt.

Das zweite Evangelistarium stellt in der Mitte die Krönung der allerseligsten Jungfrau dar; in dem unteren Theile des Mittelfeldes kniet wiederum der als *Cuno cantor* bezeichnete Geschenkgeber, umgeben von den beiden beschriebenen Figuren. In der Mitte der Ränder eigenthümliche Darstellungen von Figuren, die halb als Mensch, halb als Thier gestaltet sind; in den Ecken wiederum Typen der Evangelisten.

42. Gothisches Ciborium in vergoldetem Silber. XIV. Jahrhundert. Der flache Fuss in Form eines Sternes zeigt gravirte Pflanzen-Ornamente und rundum die Inschrift: *Allyn luodyn sy kuont dat duose boyse haynt duon machin arm unde ryche dy gemeyne van Nyderlaynsteyn. Amen dico.* Auf den sechs Flächen des Hostienbehälters figurale Darstellungen aus dem Leben des Herrn in Gravur. Den dachförmigen Deckel krönt die ciselirte Figur des Gekreuzigten nebst den beiden Passionsbildern.

43. Frühgothischer Kelch. Sehr interessantes Laubwerk auf dem achteckigen Knaufe und dem runden Fusse.

44. Crucifix in Silber, anscheinend dem Beginne des XVI. Jahrhunderts angehörend.

45. Drei gothische Kelche in vergoldetem Silber. Die durchbrochenen Pflanzen-Ornamente an dem Knaufe des mittleren bekunden eine vorzügliche Technik.

46. Crucifix in vergoldetem Silber. Knauf durchbrochen und mit Edelsteinen besetzt.

47. Ciborium aus dem Sechseck construirt mit dachförmigem Deckel. Einfache Formen.

Arbeiten von F. X. Hellner in Kempen.

48. Monstranz in dem edelsten gothischen Stil. Angefertigt für die Pfarrkirche zu Schaag. Die vielen

gravirten und ciselirten Ornamente und Figuren, welche das Prachtstück schmücken, sind mit Schwung und Stilverhältniss behandelt. An den runden, von einem Krystalle verschlossenen Behälter der h. Eucharistie lehnen sich sechs halbmondförmige Emails an, die auf verschiedenfarbigem Grunde zierlich gearbeitete Pflanzen-Ornamente erkennen lassen.

49. Ciborium im romanischen Stil, mit zahlreichen Medaillons geziert, deren Darstellungen auf Silberblech in Conturen-Email ausgeführt sind.

50. Grosses Kreuz aus Ebenholz mit eingelegten Ornamenten in gothischem Stile. Die vier Ecken schmücken die emaillirten Brustbilder der vier Evangelisten, welche von ihren Symbolen begleitet sind. Das Bild des Heilandes in vergoldetem Silber.

51. Gothischer Kelch, eine Nachbildung des interessanten Kelches in Soest, welcher dem Schlusse des XIV. Jahrhunderts angehört. Der Fuss lässt eben so schöne als bemerkenswerthe Formen in Anlage und Ornamentation erkennen. Der originelle Knauf in Dreipassform zeigt in edel gehaltener, obwohl fast naturalistischer Auffassung den Adler, der seine Jungen fliegen lehrt; den Pelikan der die Jungen mit seinem Herzblut nährt; den Phönix, der aus der Asche verjüngt zu neuem Leben emporsteigt — drei im Mittelalter beliebte Sinnbilder für die Liebe des Heilandes. — Die Hellner'sche Imitation ist in freier Handarbeit ciselirt und gravirt.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Die auch in diesen Blättern schon mehrfach erörterte Frage, ob das Hauptfenster der Westfaçade unseres Domes mit doppeltem oder aber, wie es vorläufig von Seiten des Dombaumeisters und der ihm vorgesetzten weltlichen Behörde beabsichtigt ist, nur mit einfachem Maasswerke ausgestattet werden soll, hat den Dombauvereinsvorstand in seinen letzten Sitzungen vom 9. und 30. August beschäftigt. In der erstgedachten Sitzung legte der Dombaumeister, Herr Voigtel, die Motive für jene Ansicht dar, welche durch Herrn Professor Kreuser angefochten ward, dessen Ausführung die Kölnische Zeitung gebracht hat, nachdem die Darlegung des Herrn Voigtel im Domblatte Nro. 280 erschienen war. Ein Beschluss ward vom Vorstande nicht gefasst, weil Herr Voigtel erklärte, dass die Verhandlungen über die Frage sich noch in der Schwebe befänden und namentlich das hochwürdige Domcapitel mit derselben eben befasst sei. Dieses von Herrn Voigtel befürwortete einfache Maasswerk ward in der Sitzung vom 30. April noch von Herrn Dr. A. Reichensperger bekämpft, welcher in der vorhergegangenen Sitzung zu erscheinen verhindert gewesen war. In einem ausführlichen Vortrage kritisirt er die zu Gunsten des einfachen Maasswerkes gemachten Aufstellungen und richtete schliesslich der Vorsitzende Namens der Versammlung das Ersuchen an ihn, den Inhalt seines Vortrages im nächsten Domblatte niederzulegen.

Krakau. Bei Gelegenheit der Renovirung des Denkmals Casimir's des Grossen wurden in der Kathedralkirche zu Krakau die Gebeine dieses Königs sammt Krone und Scepter aufgefunden. Der Befund, welcher von der archäologischen Commission aufgenommen wurde, lautet im Wesentlichen:

Am heutigen Tage (dem 15. Juni) versammelten sich am Denkmal des Königs Casimir der Pater Sylvester Grzybowski, Dr. Zebrawski, Ingenieur, Johann Mateijko, Maler und Paul Popiel, der Conservator der Alterthümer, und erweiterten die gestern gemachte Oeffnung. Man bemerkte nun die Ueberreste Casimir's mit der Krone und dem Scepter, bedeckt mit einem schweren Seidenzeug, das noch nicht ganz vermodert war. In einer Höhe von zwei Schuh über dem Niveau des Bodens der Kirche ruhte auf vier Eisenstäben der königliche Sarg mit den Gebeinen des Herrschers. Der Sarg zerfiel in Moder, die Gebeine fielen auf den Boden des Grabmals. An den Eisenstäben blieben noch einige grössere Knochen hängen, umhüllt mit dem Seidenstoff. Das königliche Haupt war gegen Osten gewendet und mit einer Krone bedeckt, die aus Reifen und fünf aus denselben hervorspringenden Linien bestand. Die Krone ist von Kupfer, doch schwer vergoldet und mit grossen böhmischen Rauten besetzt. In der Gegend der rechten Hand fand man das Scepter, oder vielmehr seinen oberen Theil, in einer Länge von 14 Zoll. Das Scepter ist aus Silber, doch vergoldet und läuft in einen von Lilien umspannten Apfel aus. In der Gegend der Füsse fand man kupferne, vergoldete Sporen mit noch unversehrten Riemen. Alle diese Gegenstände wurden vom Maler Mateijko abgezeichnet. Es ist möglich, dass noch der Gürtel, der untere Theil des Scepters, so wie das Schwert am Boden des Denkmals unter den Gebeinen liegen, doch hielt die Ehrfurcht für die Ueberreste des Königs von weiteren Untersuchungen ab. Paul Popiel und Mateijko hüteten das Grab, damit kein Theilchen von den Ueberresten in Verlust gerathe. Um 6 Uhr Abends vermauerte man die Oeffnung des Grabmals.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 20. Köln, 15. October 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die symbolische Zoologie
in der christlichen Wissenschaft
und insbesondere
in der christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

(Fortsetzung.)

V. Der Hirsch.

Der Hirsch, ein Säugethier aus der Classe der Wiederkäuer, ist ein edles und harmloses Thier, und unter den Gästen der Wälder der anmuthigste und schüchternste. Er wird in der Genesis, dem Deuteronomium, den Psalmen, dem Hohen Lied, in den Sprüchwörtern, in den Prophezeiungen des Isaias, des Jeremias, des Habakuk erwähnt, und die sinnbildliche Rolle, welche er in den heiligen Büchern spielt, hat alle Glossatoren beschäftigt [1]). Im christlichen Alterthum erwähnen der h. Eucharius, der h. Ambrosius, der h. Hieronymus, der h. Augustinus und andere h. Kirchenväter; im Mittelalter, der h. Gregor, der h. Anselm, der h. Bernhard, der h. Bonaventura und die mystischen Theologen; im XI., XII. und XIII. Jahrhundert die languedokischen, romanischen, franconormannischen Handschriften, des Symbolismus des Hirsches; alle zeigen, indem sie sich auf den mystischen Sinn der verschiedenen Stellen der h. Schrift berufen, in diesem Thiere drei Figuren oder von einander verschiedene Metaphern, welche zu ihrer Zeit im Schwunge waren, nämlich: die Jesu Christi, die der Apostel und die des Gerechten. Von den Fresken der Katakomben bis auf die Miniaturen der Bestiarien, reproduciren eine grosse Menge christlicher Denkmäler die Figur des Hirsches mit diesen Bedeutungen, wie z. B. unter Anderem die romanischen Sculpturwerke und die der Spitzbogenkunst an den christlichen Basiliken, die Miniaturbilder der handschriftlichen, moralischen und geschichtlichen Bibeln und die der anderen gemalten und illuminirten Handschriften, welche in unseren Bibliotheken so zahlreich vorhanden sind.

Beglaubigte Traditionen über den Hirsch.

Man liest über den Hirsch nicht nur in den Schriftstellern des christlichen Alterthums, sondern selbst auch bei den heidnischen fabelhafte Traditionen, welche auf Irrthümern beruhen, aber sehr lange im Ansehen gestanden haben und in der Mystik und in der Kunst Jahrhunderte hindurch beliebt waren. Nach diesen alten Traditionen füllt sich der Hirsch den Mund mit Wasser und spritzt es in den Schlupfwinkel der Schlange. Wenn dieses Mittel nicht hinreicht, um sie zu vermögen herauszukommen, dann bläst der Hirsch, indem er seinen Kopf an die Oeffnung des Schlupfwinkels setzt, einen brennenden Athem hinein, der seinen Feind erstickt, oder der ihn nach anderen Physiologen, aus seinem Loche herauszwingt. Die halbtodte Schlange wälzt sich dann zu seinen Füssen; der Hirsch ergreift sie, zerreisst sie und frisst sie noch ganz lebend; aber alsdann entzündet sich in seinen Eingeweiden ein verzehrendes Feuer; verbrannt durch die Hitze des Giftes, rennt er,

1) Scriptura de cervis pauca habet, sed in his quaedam insignia. (Borchart, Hierozoicon, lib. III, 17; col. 882, I, 1.).

vor brennendem Durst lechzend, durch die Wälder, steigt von den Bergen in die Thäler hinab und läuft so lange fort, bis er eine Quelle findet, und bald sieht er sein Geweih fallen und seine Haare sich verwandeln. Wenn er seinen Schlupfwinkel verlässt, hat er seine Kraft und sein scharfes Gesicht und seine Jugend wieder erhalten; er hat ein neues Leben erlangt und er kann nun hundert Jahre alt werden.

Dies ist die Legende des Hirsches; sie hat zum Echo, im Heidenthum: Xenophon, Theophrast, Plutarch, Lucretius, Lucanus, Martial, Plinius, Aelian, Appian, Solinus, Nicander, den Scholiasten Homer's, und eine Menge anderer Schriftsteller; bei den hebräischen Schriftstellern den Josephus; im christlichen Alterthum: Tertullian, den h. Hieronymus, Cassiodorus, den h. Chrysostomus, den h. Epiphanius, den h. Basilius den Grossen, den h. Augustinus, Theodoret, Rufinus von Aquileja, Arnoldus, den h. Isidorus etc.; im Mittelalter: den Vincenz von Beauvais, Albert den Grossen, den Cardinal Hugo, Guillaume de Champeaux, Gilbart Foliot, Fortsetzer einiger Werke des h. Bernhard, die arabischen Schriftsteller Alkazninius und Damir, später Pieräus, Bochart etc. Fast alle Physiologen, Moralisten, Allegoristen wiederholen oder erwähnen diese Tradition; die romanischen Manuscripte geben sie in Prosa und Versen und stellen sie in ihren Miniaturbildern dar.

Anagogischer Sinn des Hirsches in der christlichen Mystik.

Der Hirsch, das Sinnbild des Heilandes.

Fasst man diese Legende kurz zusammen, so bemerkt man als hervorstechenden Zug den unversöhnlichen Hass des Hirsches gegen die Schlange und den Tod, den er diesem Reptil, ohne andere Waffen, als seinen Athem oder seinen mächtigen Hauch und das Wasser, das er aus seinem Munde speit, beibringt. Die Kirchenlehrer zeigen in dieser Abneigung gegen die Schlange und in dem Siege des Hirschen über dieses Reptil den unversöhnlichen Hass Gottes gegen den Teufel und den Sieg des Heilandes über diesen Geist der Finsterniss. Das Wasser und der todtbringende Athem, womit das Reptil erstickt wird, sind das Wort des Heilandes, das gegen den Satan so mächtig ist, der seit den ersten Tagen der Welt durch die Schlange vorgestellt wird. Der h. Eucharius sagt, indem er in seinen „Lesungen der dunkeln Stellen der Bibel" den anagogischen Sinn des Hirsches *(cervus amicitiae)* gibt: „dass der Hirsch nach der Ansicht Mehrerer Jesum Christum darstellt." Der h. Ambrosius, der h. Augustinus und viele andere, weisen diesem Thiere, indem sie das 49. Capitel der Genesis und das Hohe Lied erklären, wo der Bräutigam, das Sinnbild Jesu Christi dem „Hirschkalb" verglichen wird, dieselbe anagogische Bedeutung zu. Es gibt keinen Commentator, der nicht dieselbe Auslegung dieser Stelle gäbe. Alle mystischen Anspielungen des Hirsches sind in den Commentaren enthalten und an den Kirchen des Mittelalters und in seinen Bestiarien nur nach den Commentatoren in Sculptur dargestellt.

Philipp von Than stellt den Hirsch in seinem Bestiarium (XII. Jahrh.) dar, wie er die Schlange in ihrem Loch erstickt, und zeigt unter diesem Bilde den Heiland, wie er durch seinen Geist und seine Weisheit, sinnbildlich dargestellt, die bösen Geister verjagt.

In dem in Prosa geschriebenen Bestiarium auf der Bibliothek des Arsenals zu Paris (XII. Jahrh.) befindet sich ein Miniaturbild, auf welchem der Hirsch dargestellt ist, wie er seine Schnauze an das Loch der Schlange hält, sei es, um sie darin durch seinen Hauch zu ersticken, oder um sie durch denselben zu zwingen, herauszukommen und neben ihm sieht man einen anderen Hirsch, der das Reptil mit Füssen tritt und mit den Zähnen zerreisst. Der das Bild begleitende Text zeigt, wie Philipp von Than sagt, unter dem Schleier dieser Allegorie, den Exorcismus, welchen der Heiland über den vom Teufel besessenen Menschen übt, welcher Teufel „Legion" heisst, wie man beim h. Lucas (VIII, 30) und bei Matthäus (V, 9) liest.

Die Kunstwerke des christlichen Alterthums sind wie ein Ring, welcher die Glossen der Kirchenväter mit den Illuminationen in den Handschriften des Mittelalters mit einander verbindet. Bei beiden hat der Hirsch dieselben Sinnbilder und dieselbe mystische Bedeutung.

Ein Wandgemälde in der Katakombe der h. Agnes, über der Thür des ersten Cubiculus stellt einen Hirsch dar[1]). Dieser Hirsch scheint den Heiland darzustellen und den guten Hirten zu ersetzen, dessen Bild an der Frontispice und am Mittelpuncte unter dem Gewölbe fast aller anderen Cubiculi angebracht ist.

In der Basilika des h. Clemens zu Rom sieht man auf einem Mosaikbild, welches dem IX. Jahrhundert zugeschrieben wird, am Fusse des Kreuzes ein dichtes Laubwerk, welches einer Schlange zum Lager dient, die an der Quelle des Lebens sich befindet. In dem durch den Leib der Schlange gebildeten Ring bemerkt man einen Hirsch, das Sinnbild das Heilandes, indem er sich mit dem Kopf nach dem Reptil hinwendet und ihm den Tod geben zu wollen scheint.

Aber eines der deutlichsten Werke, in welchem der

1) Bosio, Roma sotterranea, pag. 443.

Hirsch als das Sinnbild Jesu Christi dargestellt ist, ist das gereimte handschriftliche Bestiarium des Clerikers Guillaume le Normand. Das Capitel, welches den Titel: „Das ist die Predigt des Hirsches" führt, ist von einem Miniaturbild begleitet, auf welchem man auf der einen Seite den Hirsch sieht, wie er sich gegen das Nest der Natter hinwendet und eine Flut Wassers in dasselbe speit, während man auf der anderen sieht, wie der Hirsch die Natter, die er beim Herausgehen aus dem Loche ergriffen hat, frisst. Das Miniaturbild, welches den geistigen Sinn dieser Legende in vier neben- und übereinander stehenden Feldern gibt, befindet sich an der Spitze desselben Capitels. In dem oberen Felde links, horcht eine Gruppe sitzender Mönche auf das Wort eines anderen Mönches, der vor ihnen steht und ihnen das göttliche Gesetz erklärt. Dieser Mönch ist die Personification der allegorischen Bedeutung des Hirsches; er stellt die Apostel, die Propheten und den guten Cleriker dar, der die Unwissenheit, die Häresie, den Unglauben und den Irrthum, wie der Hirsch die Schlange, tödtet. Das parallele Bild bildet den anagogischen Sinn, die Person des mit dem Kreuznimbus geschmückten und reich gewandeten Heilandes. Stehend und leicht vorwärts gebeugt treibt er mit Wort und Geberde aus dem Besessenen des Evangeliums den Teufel aus, der „Legion" heisst, und man sieht, wie er aus seinem Munde in der Gestalt eines Unthiers mit Fledermausflügeln, einem Affenkörper und einem hässlichen Kopfe, ausfährt. Darunter befindet sich eine andere Figur Jesu Christi, mit dem Heiligenschein geschmückt und auch hier mit Mantel und Tunica bekleidet und mit dem dreieckigen Schilde der Zeit Ludwig's des Heiligen bewaffnet. Während drei Doctoren des Gesetzes, drei Juden, sich seine Person mit dem Finger zeigen und im Schatten hinter ihm complottiren, vernichtet der Heiland das Reich des Satans auf ewig; er versenkt eine lange Stange in den Rachen Behemoth's, diesen ungeheueren, flammenden und mit spitzen und scharfen Zähnen besetzten Schlund, wodurch im XII., XIII. und XIV. Jahrhundert die „Gehenna" dargestellt wurde. Es ist dies der zweite Tod des Teufels, der Herrschaft des Bösen, der schliessliche und ewige Tod, so wie er in der Offenbarung des h. Johannes (XX.) vorhergesagt ist.

Wegen der sagenhaften Kämpfe, welche der Hirsch gegen die Schlangen führt, wurde er auch das Sinnbild der Apostel. Diese legendenhaften Kämpfe bildeten eine Anspielung auf diejenigen, welche diese Athleten des Glaubens mit den Teufeln und den Häresieen zu bestehen hatten. Und die Teufel und Häresieen waren auch ihrerseits eine der zahlreichen Bedeutungen der mystischen Schlange, kraft der Worte Jesu Christi an die Apostel: „Ich habe euch die Macht gegeben, Schlangen und Scorpione mit Füssen zu treten und alle Macht des Feindes zu überwinden".

Die Hirsche, sagt Bruno von Asti, sind reine und harmlose Thiere: obgleich sie von den Menschen verfolgt und gequält werden, suchen sie doch nicht, ihm zu schaden, überdies tödten sie die Schlangen und diese Merkmale kommen im höchsten Grade auch den Aposteln zu. Setzen wir noch bei, dass die Hirsche schnell im Laufen sind; aber doch nicht so schnell wie die Apostel, welche in kurzer Zeit nicht nur etwa eine einzige Provinz, sondern vielmehr die ganze Welt durchlaufen sind [1]).

Die h. Schrift hat den Hirsch auch als Sinnbild der Vorherbestimmten und der Gerechten gewählt, und auch alle Perioden der christlichen Kunst, seit den ältesten Zeiten, haben Werke hinterlassen, in welchen Hirsche allegorisch den Gerechten darstellen.

Hirsche, welche laufen, andere, welche springen und wieder andere, welche von den mystischen Wassern trinken, sind auf den Fresken der Katakomben dargestellt.

Vier Hirsche, im Acte des Springens, bilden die Pendentivs des Gewölbes des zweiten Cubiculus der h.h. Marcellin und Petrus, und in der des Pontianus trinkt ein anderer Hirsch aus den gesegneten Fluten des Jordans, wo Jesus die Taufe erhielt [2]).

Die Mosaik, welche die Apsis von St. Johann Lateran zu Rom schmückt, und wahrscheinlich dem XIII. Jahrhundert angehört, stellt dar, wie der h. Geist die Quelle mit seinen Strahlen überschwemmt, aus welcher die vier Flüsse, das mystische Bild der vier Evangelien und ihrer Verfasser, hervorgehen. Lämmer und Hirsche, die ersteren, Sinnbilder der reinen Seelen, die letzteren, Sinnbilder der Bekehrten, kommen zu diesen Flüssen, um ihren Durst daraus zu löschen [3]).

Die Mosaik der Apsis in St. Clemens zu Rom stellt ein ähnliches, aber vollständigeres Sujet dar. Während ein Hirsch, welcher sich über den Kopf der Schlange neigt, um ihr den Tod zu geben, daselbst den Heiland, den Besieger des Engels der Finsterniss darstellt, sind die Gläubigen weiterhin unter dem Sinnbilde mehrerer Hirsche dargestellt, welche gierig aus den vier Flüssen trinken.

Viele von Jägern verfolgte Hirsche, welche seltsame Sprünge machen und sich gegen den Erdboden neigen,

1) Vergl. Bruno Astens., de Novo Mundo, cap. VI.

2) Vergl. Bosio, Roma sotterranea. Ed. von 1634, p. 335. — Casalius N. 13, p. 134.

3) Hieronym. in Ezechiel.

um in denselben (wahrscheinlich auf Schlangen) zu blasen oder zu trinken, sind mit anderen symbolischen Thieren auf der Porte-royale der Notre-Dame-Kirche zu Paris dargestellt.

In einem Bestiarium des Guillaume le Normand (einem anderen als das oben angeführte) ist die Legende vom Hirsche auf drei illuminirten Miniaturbildern dargestellt. Die beiden ersteren dieser Bilder stellen den Hirsch dar, wie er Wasser in den Schlupfwinkel der Schlange speit und wie er das Reptil verschlingt. Das andere zeigt: rechts den Heiland, wie er den Teufel aus dem Leibe des Besessenen austreibt, und weiter unten, wie er ihm den Tod in der Hölle gibt, welche durch den offenen Rachen des infernalischen Leviathan dargestellt ist. Das ist der anagogische Sinn der Figur und der Legende des Hirsches. Links befinden sich die Propheten und Apostel; die ersteren, wie sie die Juden im Glauben unterrichten und die letzteren, wie sie den Heiden predigen. Das ist der secundäre oder allegorische Sinn der Figur und der Legende des Hirsches. Das dritte Miniaturbild gibt den Schluss des allegorischen Sinnes und den tropologischen Sinn des Hirsches. Es stellt durch zwei grosse getrennte Gruppen die Gerechten des alten und die Prädestinirten des neuen Gesetzes dar. Die ersteren sind durch die drei Jünglinge im Feuerofen personificirt. Das typische und Lieblingsthema, welches in fast allen Cubiculis der römischen Katakomben wiederholt ist, wo es (wie in der christlichen Kunst in Frankreich bis zum XIV. Jahrh.) die leidenden und streitenden Prädestinirten, die Sieger durch die Beharrlichkeit und durch die Hülfe der Gnade darstellt. Die Prädestinirten oder Auserwählten des neuen Bundes, d. h. die Vollkommenen des bekehrten Heidenthums, jene Beschaulichen, von denen wir gesagt haben, dass sie sich in die Wüste zurückziehen und sich daselbst von den apostolischen Worten nähren, sind in der zweiten Gruppe personificirt. Es sind dies die sechs Mönche, welche mit der Kutte und der Capuze bekleidet sind. Stehend, gesammelt und mit gefaltenen Händen, horchen sie auf die Predigt des Völkerlehrers Paulus, der zu ihnen spricht, indem er den Zeigefinger erhebt. Der Apostel ist durch das kolossale Schwert, das er in der Hand hält, gekennzeichnet; sein Haupt ist von der mit Edelsteinen besetzten Aureole umgeben, welche man den Martyrern beizugeben pflegt[1]).

1) S. Bonaventura, De gloria Paradisi. — De aureola.

VI. Die Antilope.

Die Antilope in den Bestiarien auch *„aptalops, aptalon, astalon, antula“* genannt, ist die allegorische Figur des durch den Sinnentrieb beherrschten Menschen.

Die Beschreibung dieses Thieres und die Geschichte seiner Gefangennehmung bei den Schriftstellern des Mittelalters, sind nicht frei von Verstössen und gehören in das Bereich des Fabelhaften, wiewohl sie durch ein einstimmiges Zeugniss bestätigt sind: Europa und selbst auch Asien waren damals hinsichtlich dieses Thieres das Echo des Alterthums.

Genannt *„jachmur“* bei den Arabern, *„calopus“* bei Albert dem Grossen und *„urus“* im Physiologus des h. Epiphanius, übertrifft die Antilope, stolz, wild, schlank wie die Gazelle, den Hirsch im Laufe und vermag über ungeheuere Abgründe zu springen. Ihr Haar ist im Sommer roth, im Winter dunkler und gelb; ihre Hörne sind hinfällig, lang, nach hinten liegend, scharf und wie eine Säge gezahnt. Ungeheuer stark und kräftig, durchbrechen sie das verschlungene Astwerk der Bäume in den undurchdringlichsten Dickichten, in welche sich die Antilope auf der Flucht zu stürzen pflegt, ohne Mühe. Gewöhnlich auf den Bergen Syriens hausend, liebt sie die Ufer des Euphrat, und steigt auch wohl häufig ermüdet und keuchend in die Thäler herab und sucht die glücklichen Gewässer auf, welche das Paradies bespült haben. Nach den alten Schriftstellern erlangt sie ihre Kraft wieder, wenn sie ihren Durst gestillt hat und eilt dann wieder in die Wälder zurück; sie dringt da in Hallen ein, welche mit einer Art Liane erfüllt sind, die ausserordentlich schlank ist, aber deren sich verschlingende und ebenso starke als biegsame Aeste, unlösbare Bänder und Schlingen bilden, das arme Thier ist dann im Gesträuch gefangen wie in einem Netze. In dieser schlimmen Lage wehrt es sich dann und stösst ein langanhaltendes Gebell aus. Das ist dann das Signal seines Verderbens; dieses verlängerte und vom Echo wiederholte Gebell zieht alsbald die Jäger herbei, welche sich seiner bemächtigen und es oft an Ort und Stelle tödten.

Das französische Bestiarium im Arsenal erzählt dieselben Umstände der Antilopen-Jagd, und ebenso drücken sich auch hinsichtlich ihrer die Physiologen aus und erklären einstimmig diese Tradition in derselben Weise. Die Antilope ist das Sinnbild des Christen; ihre zwei Hörner sind das Sinnbild der Kenntniss der beiden Testamente, d. h. des alten und des neuen Gesetzes, welche die Rüstung seiner Seele sind.

Die Christen kennen diese beiden Testamente und

haben in denselben die Regel gesehen, die sie zu befolgen hätten, so wie auch sichere Präservative gegen die schlimmen Gelegenheiten; gleichwohl aber lassen sie sich nicht abhalten, sich ins Gebüsch zu verlieren, um ihre Hörner darin zu verwickeln. — Der Jäger, sagen die Bestiarien, ist der unversöhnliche Feind der Ruhe des Menschen[1]); — das Gebüsch ist, wie das erwähnte Bestiarium des Arsenals besagt, „das gute Essen und Trinken der schönen Frauen, die schönen Kleider, die schön und reich geschmückten Diener, das Gold, das Silber und der grosse Reichthum, der so viel Uebels thut, bei dem, der ihn anhäuft“[2]).

Auch kann der Unvorsichtige, der den verbotenen Baum berührt hat, sich nicht mehr von demselben entfernen und an demselben zu Grunde gehen.

Philipp von Thau und der Physiologus des h. Epiphanius enthält überdies eine Anspielung an die Gewässer, an welche die Antilope sich begibt, ehe sie dem Walde zuläuft; es ist, sagt er, die schmähliche Trunksucht, diese Quelle so vieler Laster, und die Zweige des Waldes oder Gebüsches sind die Todsünden, vornehmlich die Schwelgerei. „Desshalb“, schliesst das Bestiarium des Arsenals, indem es sich nach denselben Erklärungen an seinen Leser wendet, „musst du dich wohl hüten, vor diesen Sünden, dass du dich durch den Reiz der Schwelgerei nicht fangen lässest, damit die Teufel dich nicht umbringen; das sind die Jäger, welche dich stets verfolgen; denn der Wein und die Weiber sind die Feinde des Menschen“[3]).

Ausser dem erklärenden Texte ist der moralische Sinn der Legende der Antilope auch durch die Malereien der alten Manuscripte wiedergegeben. Die im Bestiarium der kaiserlich französischen Bibliothek Nr. 632—15, Fol. 5, verdient eine besondere Erklärung.

Unten im Bilde wird die springende und sich im Gebüsche verschlingende Antilope durch den langen Spiess eines ihr nacheilenden Jägers aufgehalten; sie wird durch und durch gespiesst. Darüber die Moral. Es ist dies, im oberen Theil des Miniaturbildes, Jesus als Büste, umgeben von einer Glorie und das Haupt mit dem mit Edelsteinen geschmückten Kreuznimbus geschmückt. Unten predigt ein Mönch, stehend und die linke Hand mit einem Kreuze bewaffnet und mit seiner Rechten anscheinend segnend, aus Leibeskräften; aber sein Segen ist, wie der des Heilandes vergeblich; nur sehr wenige von seinen Zuschauern wenden seine Lehren auf sich an. Von den fünf Zuhörern, welche auf dem Bilde zu sehen sind, scheinen drei zu lachen oder zu scherzen; ein vierter, der seinen Kopf auf die Hand stützt, denkt an etwas ganz Anderes oder schläft; zu Füssen des Dieners des Friedens spielen zwei Mönche mit Würfeln und sind in das Spiel vertieft; ein anderer, an seiner Kleidung und an seinem kronenartigen Haar erkennbar, sitzt an einer mit schmackhaften Speisen besetzten Tafel, zwei Sorgen zugleich obliegend, umarmt er mit seinen beiden Armen ein junges und schön geputztes Weib, welches neben ihm zu Tische sitzt. So verpersönlichen die drei Begierlichkeiten, nämlich der Stolz, dargestellt in den drei Lachern, die Habsucht in den Spielern und die Wollust in den letzteren die Antilopen. Hinter ihnen hat sich der Jäger eingeschlichen; dieser Jäger, geschickt in der Seelenjagd, hat an seinem ganzen Körper fahle Thierhaare, welche die Raubsucht, die Nachstellung und die Grausamkeit des Versuchers andeuten. Er hat auch zwei lange Hörner, welche seine verhängnissvolle Macht anzeigen; liegende und gegen die Erde geneigte Ohren, deuten die Verhärtung, die geistige Taubheit, die Zugänglichkeit der irdischen und niedrigen Gedanken an; endlich seine grossen flammenden Augen und sein gekrümmter Raubvogelschnabel drücken seine Habgier und seinen Durst nach dem Verderben der Seelen aus. Indessen lauert er auf seine Beute von dem Posten aus, an den er gebannt ist; mit einer höllischen Freude lachend und mit seiner ganzen Leibesgrösse die betrunkene und beschäftigte Gruppe beherrschend, öffnen und runden sich seine Arme, bereit, diese unvorsichtigen Antilopen, welche sich in der Schlinge des Gebüsches gefangen, ohne auch nur ein Wort zu verlieren, zu überrumpeln.

(Fortsetzung folgt.)

1) Venator, diabolus, in cujus figura Nembroth ille gigas venator coram Domino, ut in Genesi etc. Rhab. Maur. De universo VIII. Siehe auch Bruno Astens. in Genes. et alias. — S. Anselm. Cantuar. Opp. omnia. — Ludolph Saxonens., in vita Christi etc.

2) Best. de l'Arsenal:

....li biel mangier,
Li biel boir et souef coucier,
Les biels fames, li biel draps,
Li palefroit amblant et cras,
L'or, l'argent et la grante pecune.
Ki tant fait mal caus ki l'aüne etc.

3) Bestiaire de l'arsenal, fol. 204. Die Auslegung, welche bezüglich der Antilope in diesem Manuscripte gegeben ist, ist dieselbe wie die im Physiologus des h. Epiphanius: „Tu igitur, homo spiritalis considera quanto te uro generosiorem fecerit Deus; loco enim duorum duo Tibi dedit Testamenta, novum videlicet et vetus, quae cornua sunt contra potestates adversas, ut ne te cirumveniat diabolus... Oceanus copiam divitiarum significat: tanus vero, vitae voluptatem, qua implicitus homo finem negligit. Venator igitur, hoc est diabolus, illum aggreditur, quem voluptatibus nuncupatum fidem que negligentem inveniens, in suam potestatem redigit. (S. Epiphanius Physiologus III.).

Die christliche Kunst auf der zwanzigsten Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf.

(Schluss statt Fortsetzung.)

52. Statuen und Reliefplatte, in Kupfer getrieben, zu dem in Vollendung begriffenen grossen Reliquienschrein der Martyrer von Gorkum (in Holland) bestimmt. Die Kupferplatte stellt die Verurtheilung der Martyrer durch den Grafen von der Mark dar.

53. Drei kupferne Messklingeln. Nachbildungen eines älteren Originals.

54—56. Pfarrkirche zu Allenstein in Ostpreussen.

54. Gefäss für die heiligen Oele in wohlgelungener Form: Schluss des XV. Jahrhunderts. Die Durchführung erinnert bereits an die „Ananasbecher", wie sie im XVI. Jahrhundert häufig angetroffen werden. Die Bekrönung des Gefässes besteht aus einem trefflich gearbeiteten Laubkranz im Stile der besten Zeit der Gothik.

55. Gothischer Kelch aus dem XV. Jahrhundert.

56. Reliquienkreuz in vergoldetem Silber. Eigenthum des Marienhospitals in Allenstein.

57. Messkelch aus dem Schlusse des XVI. Jahrhunderts. Eigenthum der St. Maxkirche in Düsseldorf. Auf dem sechstheiligen Fusse und der pocalartig gestalteten Kuppe sind zwischen den getriebenen Ornamenten emaillirte Medaillons auf Porzellan angebracht, die in farbenreichen Darstellungen Scenen aus dem Leben des Herrn vorführen. Auf dem Fusse liest man die Inschrift: *P. ab Lohe.*

58. Neue Monstranz in vergoldetem Silber. Schöne Details in den Formen des spätgothischen Stiles.

59. Der St. Karls-Teppich des Domes zu Aachen. Länge 26 Fuss, Breite 22 Fuss, Flächeninhalt 572 Q.-Fuss. Angefertigt im Jahre 1863 von Aachener Frauen und Jungfrauen, welche auch die Mittel zu seiner Herstellung beschafften. Ein grösseres Stück desselben, zum bleibenden Andenken durch eine eingestickte Krone ausgezeichnet, wurde von Ihrer Majestät der Königin Augusta Allerhöchst eigenhändig ausgeführt. Der Entwurf dieses grossartigen Altarteppichs wurde nach den Angaben des Herrn Canonicus Dr. Bock von dem Decorationsmaler A. Kleinertz gezeichnet. Die Idee, welche diesem Entwurfe zu Grunde liegt, ist kurz folgende. Von einer Mandorle umgeben, erblickt man in der Mitte den Garten Eden, versinnbildet durch den Baum des Lebens und mannigfache biblische Pflanzen. An den vier Ecken sind in halbkreisförmiger Umrahmung die vier Städte Jerusalem, Bethlehem, Rom und Aachen dargestellt. Die rechteckige Einrahmung umschliesst ein breiter Rand, in welchem der Künstler in runden Medaillons die zwölf Sternbilder zur Anschauung gebracht hat. In den Ecken sind durch allegorische Figuren, welche Wasser aus ihren Urnen giessen, die vier Paradiesesströme versinnbildet: Phison, Geon, Euphrat, Tigris. Der breite Umfassungsrand des ganzen Teppichwerkes bietet in symbolischen Figuren die Darstellung der vier Elemente: an der Kopfseite den Adler und andere Beherrscher der Lüfte, an der unteren den Elephanten, Löwen und Hirsch als Bewohner des festen Landes, dessen Blumen in den dreiekigen Zwickeln hervorsprossen: rechts tummeln sich Seeungeheuer und Schwimmvögel in ihrem Elemente, wobei auch die lockende Sirene nicht vergessen ist; links endlich erblickt man einige jener vielgestaltigen phantastischen Ungeheuer, die nach der Auffassung der mittelalterlichen Physiologen ihre Wohnung im Feuer haben; Blitze zucken aus den stilisirten Wolken nieder. In den vier Ecken des Teppichs erscheinen weibliche Figuren, von Dreipass-Medaillons eingefasst, als Repräsentanten der vier Winde: Auster, Zephyr, Eurus, Aquilo; die Gesichtslarven, welche sie in Händen halten, lassen abwechselnd sanfte und stürmische Winde hervorströmen.

Den ganzen Umfang des Teppichs entlang meldet eine Inschrift in gothischen Majuskeln: *Ad laudem Omnipotentis et in honorem B. M. V. sine labe conceptae et divi Caroli imperatoris ac hujus insignis basilicae fundatoris hoc opus acus perfecerunt piae mulieres almae civitatis Aquensis, quarum nomina scripta sint in libro vitae. Anno reparatae salutis MDCCCLXIII.* „Zum Lobe des Allmächtigen und zur Ehre der allerseligsten und unbefleckt empfangenen Jungfrau Maria, so wie des seligen Kaisers Karl, Gründers dieser hohen Domkirche, fertigten dieses Nadelwerk fromme Frauen der Stadt Aachen, deren Namen geschrieben sein mögen im Buche des Lebens. Im Jahre des wiedererlangten Heiles 1863."

60. Schmaler Chorteppich des Aachener Domes. Entworfen nach den Angaben des Herrn Canonicus Dr. Bock von Alexander Kleinertz; angefertigt und dem Münster zum Geschenk verehrt von Frauen und Jungfrauen Aachens im Jahre 1864. Mit Rücksicht auf den zugehörenden St. Karls-Teppich zur Bedeckung der Altarstufen, welcher den Garten Eden darstellt, veranschaulicht dieser Chorteppich jenen schmalen Weg, der zum Paradiese hinführt. In zwölf Vierpass-Medaillons sinnbilden eben so viele Pflanzen in ihren Blüthen und Früchten die Tugenden, welche das Christenleben zieren sollen. Rechts sind die fünf klugen Jungfrauen darge-

stellt, welche mit brennenden Lampen dem Bräutigam entgegen gehen, links die thörichten, deren Lampen erloschen sind. Die Inschrift auf den Spruchbändern der Ränder lautet:

Aspera et arcta via est quae ad vitae pascua ducit.
Virtutes sectans recto illuc tramite tendes.
Crede ac fide Deo super omnia dilige Eundem;
Sis pauper, mitis, tristis, justus miseransque,
Purus, pacificus, patiens; persiste: bearis.

Rauh und eng ist der Weg, der zum Garten des Lebens geleitet.
Ringend nach Tugenden eilst Du hinan auf richtigem Pfade.
Glaub' und vertraue auf Gott und mehr als jegliches lieb' ihn;
Arm sei, trauernd und mild, gerecht und voller Erbarmung,
Rein, friedliebend, geduldig: beharre, so wirst Du glückselig.

61. Altarteppich, dem Aachener Münster geschenkt von Herrn L. Schöller aus Düren. Die Musterung ist mit geringen Modificationen einem älteren Originale entlehnt.

62. Zwei Behänge für Betstühle in rothem Tuch, mit den eingestickten Wappen des h. Vaters und des verstorbenen Cardinals Johannes von Geissel.

63. Sitze für den Celebrans und die Diakonen bei feierlichen Hochämtern. Entworfen und ausgeführt von W. Mengelberg nach dem Vorbilde der mittelalterlichen Hemicyklia. Die Stickerei fertigten die Schwestern vom armen Kinde Jesu im Mutterhause zu Aachen. Sämmtliche Chorsitze wurden dem Münster von kunstsinnigen Gönnern verehrt; das Hemicyklium des Celebranten schenkte Ihre Königliche Hoheit die Fürstin von Hohenzollern-Sigmaringen, die drei anderen Sitze Freiherr Geyr-Schweppenburg, L. v. Fisenne und der Präsident der Handelskammer v. Guaita.

64. Vesperaltuch zur Bedeckung des Altars nach dem Morgengottesdienste an Feiertagen. Entworfen von Maler A. Kleinertz, ausgeführt und dem Aachener Münster geschenkt von der Genossenschaft der Schwestern vom armen Kinde Jesu zu Aachen im Jahre 1864. Der herunterhangende Theil zeigt fortlaufende Pflanzen-Ornamente mit durchgeschlungenen Spruchbändern. Rechts ist das Wappen des aachener Stiftscapitels, links das der Stadt Aachen eingestickt. Auf der Fläche, welche den Altar bedeckt, erblickt man in dem mittleren Medaillon das Lamm der allerheiligsten Eucharistie, zu beiden Seiten sind in Kränzen von Rankenwerk die geflügelten Symbole der Evangelisten angebracht.

65. Eine Decke für den Credenztisch aus rothem Tuch mit vielfarbener Stickerei. Dem Aachener Münster geschenkt von Ihrer Majestät der Königin Augusta von Preussen; in dem eingestickten Randornament ist desswegen rechts das preussische, links das sächsische Wappen angebracht.

66. Die Schwenkfahne des „Pius-Vereins" zu Essen. Ein wahres Meisterwerk der Stickkunst, ist auch diese Fahne aus dem Kloster zum armen Kinde Jesu in Aachen, der schon erwähnten stillen, aber ergiebigen Pflanzstätte der Kunst hervorgegangen. Der päpstliche Geheimkämmerer, Herr Canonicus Dr. Bock in Aachen, als Archäologe und Kunstkener seit Jahren bekannt, hat bei der Anlage dieses Kunstwerkes die auf seinen ausgedehnten Reisen gesammelten Erfahrungen demselben zugewendet und durch Rath und That das essener Unternehmen freundlich unterstützt. Drei Ellen im Quadrat zeigt das Vereinsbanner, die Entwicklung des kirchlichen Lebens in Essen darstellend, die um die Stadt verdienten oder dort verehrten Heiligen, welche den h. Vater Pius IX. umgeben. Der zum Himmel aufblickende Papst kniet in dem vom höllischen Drachen beunruhigten Schifflein Petri ruhig und gottergeben; zu seinen Füssen befindet sich die ihm zugedachte Bezeichnung: *„Crux de cruce"* zu seinen Häupten, dieselbe vollendend: *„in hoc † vinces"*. Dem h. Vater schweben zunächst zur Seite der h. Altfridus und der h. Engelbertus, ersterer als vierter Bischof von Hildesheim (gest. 874), Gründer des Stifts zu Essen, letzterer, Erzbischof von Köln, Vertheidiger der Rechte der essener Kirche gegenüber dem Vogte des Stiftes, Grafen Friedrich von Isenburg, dessen Wappen er zum Zeichen des Sieges im Martyrertode mit Füssen tritt. — In den Bordirungen der Fahne — zu Seiten der eben geschilderten Darstellung — finden sich die Patrone der beiden essener Pfarren, der h. Johannes der Täufer und die h. Gertrudis, während andere um Essen verdiente Heiligen nur durch ihre Namen angedeutet sind, nämlich die h. h. Gersuida, Pinnosa, Lugtrudis und Marcus.

Auf der anderen Seite des Vereinsbanners kommt das grosse Siegel der Stadt Essen zur Darstellung. Die h. Jungfrau und Himmelskönigin sitzt, das göttliche Kind auf dem Schoosse tragend, umgeben von den h. h. Martyrern Cosmas und Damianus (gest. 303)[1]), denen das Stift von Altfridus geweiht worden. Zu Füssen der Muttergottes befindet sich das kleine Siegel der Stadt. In der Bordure erscheinen der h. Quintinus, welchem

1) Das in goldener Scheide befindliche Schwert, mit dem die Todesstrafe vollzogen worden, wird in der Schatzkammer des Stifts Essen aufbewahrt. Es ist hier zur Ausstellung gebracht.

eine kleine, nun zerstörte Kirche in Essen geweiht war und die h. Walburgis, Patronin einer gleichfalls nicht mehr vorhandenen Kirche. — Wie auf der Vorderseite finden sich auch hier die Namen besonders verehrter Heiligen, nämlich der h. h. Donatus, Franciscus Xaver, Aloysius, Johannes Nepomuc.

Die Hauptinschrift der Fahne lautet auf der Vorderseite: „Katholischer Bürgerverein in Essen Pius IX.", auf der Rückseite: „Gegründet den 21. Juni 1849."

67. Messgewand in Goldstoff mit rothem Sammt brochirt. Das Muster, in Streifen gehalten, weicht bedeutend von den meisten der mittelalterlichen Dessins ab, die alle in ihrer Grundlage etwas Gemeinsames haben. Die Heiligenfiguren in feinem Plattstich auf blauer Seide gestickt, sind nicht, wie gewöhnlich, in architektonische Formen eingefasst, sondern von reichem, sich durchschlängelndem Laubgewinde umgeben. Die Stäbe zeigen die Bildnisse des Heilandes, des h. Joseph, des Täufers und des Apostels Petrus, dann die Muttergottes mit dem Kinde; die einzelnen Figuren sind durch verschiedene Wappen getrennt. Eigenthum der Franziscanerkirche zu Düsseldorf.

68. Dalmatik, zu der vorhergehenden Messcasel gehörend. Die schmalen Stäbe sind mit Blumenornamenten ohne Figuren überstickt. Nur an den Querstäbchen befinden sich zwei mit goldgesticktem Laubwerk eingefasste Apostelbilder.

69. Messgewand. Der figurirte Stoff ist jüngeren Ursprungs; die schönen Stickereien auf dem Kreuz und den Stäben sind von edler technischer Durchführung und trefflicher Zeichnung. Die Figuren sind in architektonische Formen eingefasst. Eigenthum der Lambertikirche zu Düsseldorf.

70. Zwei Dalmatiken, zur vorigen Casel gehörend. Grundstoff und Stäbe sind von derselben Beschaffenheit, wie an der vorhergehenden Messcasel. Diese Capelle wird jedesmal beim feierlichen Gottesdienste benutzt, welcher der Eröffnung des Provincial-Landtags vorhergeht.

71. Messcasel. Grundstoff: ein reicher Goldbrocat mit grossen Dessins in geschnittenem rothem Sammt. Figurenstickereien von schöner Technik auf Goldgrund. Die Darstellungen auf diesem und ähnlichen Prachtgewändern sind fast immer aus dem Leben des Herrn gewählt. Auf den Stäben der Levitenröcke dagegen befinden sich gewöhnlich die Patrone der Diöcese, der Kirche und die Schutzheiligen der Donatoren.

72. Dalmatik zu der vorigen Casel gehörend, von derselben Beschaffenheit, zeigt auf dem Rücken zwischen den beiden Seitenstücken einen mit priesterlichen Gewändern bekleideten, schildtragenden Engel, der in seiner Linken das Wappen des Cardinals und Erzbischofs Albrecht (1514—45) von Mainz aus dem Hause Brandenburg trägt. Beide Gewandstücke gehören der Maxkirche zu Düsseldorf.

Eine Anzahl Weisszeugstickereien von Fräulein B. Osiander aus Ravensburg in Würtemberg, Alben, *rochettes*, Säume für Altar- und Communiontücher, Ciborien-Vela, Pallen u. s. w. Der Preis der einzelnen Arbeiten ist den Gegenständen angeheftet.

Paramente der Firma Casaretto in Crefeld. Eine *cappa* des in mittelalterlichen Stoffen sehr beliebten romanischen Löwenmusters, mit dem immer wiederkehrenden Spruche: *Vicit leo de tribu Juda*. Ausserdem mehrere Caseln, deren eine in dem romanischen Kreuze und Vorderstabe das Bild des segnenden Heilandes und acht Brustbilder von Engeln zeigt, die auf Spruchbändern den Wortlaut der acht Seligkeiten tragen. Auch von Kelchtüchern und Stolen ist eine hinreichende Auswahl gestellt.

An der Kunstausstellung ist in hervorragender Weise der Bonifacius-Paramenten-Verein in Düsseldorf betheiligt, nicht allein dadurch, dass der Gedanke und das ganze Arrangement derselben von ihm ausgegangen ist, sondern auch durch die Offenlegung der von ihm seit Pfingsten 1868, wo er seine letzte Ausstellung gehalten hat, angefertigten Arbeiten. Die Wirksamkeit dieses Vereins seit den 6 Jahren seines Bestehens ist eine recht gesegnete gewesen: jedes Jahr steigerte sich die Zahl der gearbeiteten Caseln und Leinwandsachen, und betrug schon bis zur vorigjährigen Exposition die Zahl der ersteren zusammen über 100. So wie bisher noch das Ergebniss eines jeden Jahres das des vorhergegangenen übertroffen hat, so ist es auch diesmal wieder der Fall gewesen: die Zahl der im letzten Jahre gearbeiteten Caseln beträgt 39, die der Alben 20, darunter eine ziemliche Anzahl gestickter oder mit schönen Spitzen versehener, die der Altartücher 8, Communiontücher 8, Sakristei-Handtücher 54, die der kleineren Leinwandsachen, z. B. Kelchtüchlein, Corporales u. s. w. 120; dazu kommen 2 gestickte Fahnen und 2 Ciborienmäntelchen. Wenn die Menge der gefertigten Gegenstände erfreulich ist, und die Erwartungen bei Weitem übersteigt, so ist auch nicht minder erfreulich die Sorgfalt und Liebe, mit der offenbar die Arbeiten zu Stande gekommen sind. Es galt hier, mit verhältnissmässig geringen Mitteln, da z. B. die meisten der verarbeiteten Stoffe geschenkt und sehr verschiedenartig sind, oft nicht gerade zur kirchlichen Verarbeitung allzu geeignet, möglichst Würdiges herzustellen, und wir können bezeugen, dass das in über-

raschender Weise geschehen ist. Manche der angefertigten Caseln zeichnen sich aus durch recht schöne Stickereien und sonstige Kunstarbeiten, nicht minder zahlreiche Alben und Corporales, so wie auch die sehr hübschen Ciborienmäntelchen, die mit besonderer Liebe gearbeitet sind. Man sieht in wahrhaft wohlthuender Weise hier allenthalben, dass die Liebe zum Gotteshause und das Verlangen, zu seinem Schmucke nach Kräften mitzuwirken, die arbeitenden Hände geleitet hat. Wie manche arme Kirche wird nicht durch diese frommen und emsigen Arbeiterinnen, die, den Bienen gleich, von allen Seiten zusammengetragen haben, geschmückt und verherrlicht werden. Von diesem Gedanken geleitet, hat der Besucher der Ausstellung die Erzeugnisse des Paramenten-Vereins selbst neben den kostbaren Erzeugnissen mittelalterlicher und neuerer kirchlicher Kunst mit unvermindertem Interesse besichtigt, und Jeder hat dem so schönen Vereine recht gesegnete weitere Wirksamkeit von Herzen gewünscht.

Der Alterthums-Verein in Wien.

(Schluss. — Siehe Nr. 18 d. J.)

Nachdem wir die Thätigkeit des Vereines in der einen Richtung geschildert haben, wollen wir nun über sein weiteres Wirken berichten.

Gleichzeitig mit der Veröffentlichung unserer Besprechung über die Wirksamkeit dieses Vereines wird das Schlussheft des X. Bandes den Mitgliedern übergeben. Es ist schon lange her, dass dieses Heft hätte erscheinen sollen, allein der Umstand, dass der Ausschuss mit aller Energie sich vorerst bestrebte, den VIII. Band der Vereinsschriften zu vollenden, machte in der Ausgabe dieses Heftes eine Verzögerung nöthig, die eben durch ihre Ursache entschuldigbar wird. Wir glauben, dass es für die Zukunft, um solche Zwischenfälle zu vermeiden, am zweckmässigsten wäre, wenn die den Vereinsmitgliedern bestimmte jährliche Gabe der Vereinsberichte immer einen vollständigen, wenn auch nicht so umfangreichen Band bilden würde; es wäre damit vielen Wünschen der Mitglieder entsprochen und würden manche Reclamationen und unnöthigen Anfragen vermieden werden.

Was nun den Inhalt des Heftes anbelangt, so zerfällt derselbe in zwei Gruppen, die eine Gruppe bilden selbständige wissenschaftliche Arbeiten, die andere die den Verein betreffenden Berichte. In ersterer finden wir die grössere Anzahl der im Winter 1868 auf 1869 gehaltenen Vorträge, wie jenen schon besprochenen des Dr. Lind über einen Plan von Wien aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, ferner die Vorträge Sr. Excellenz des Freiherrn Karl von Ransonnet über die Museen zu Christiania, Stockholm und Kopenhagen, des Herrn Haupt über die Sage von der Frau Venus und Ritter Tannhäuser und des Professors A. Ritter v. Perger über die Wielandssäulen. Auch finden wir den Text jenes Passionsspiels, das während des XVII. und Anfangs des XVIII. Jahrhunderts am Charfreitag alljährlich in der St. Stephanskirche aufgeführt wurde. Es wird dieses Gedicht mit Unrecht ein Passionsspiel benannt, denn es behandelt nicht das ganze Leiden Christi, sondern nur den Act der Kreuzesabnahme und Grablegung, und hatte den Zweck, da es am Charfreitag Vormittag nach den Trauerfeierlichkeiten aufgeführt wurde, die Andächtigen auf den kirchlichen Act der Grablegung vorzubereiten. Man könnte sagen, diese dramatische Aufführung bildete einen Bestandtheil der kirchlichen Feier. Nachmittags wurde dann eine zweite Darstellung gehalten, welche die Trauer der Frauen und Jünger beim heiligen Grabe vorstellen sollte.

Sehr interessant sind die von Camesina diesem Passionsspiele beigegebenen Erläuterungen. Sie beziehen sich theils überhaupt auf einige kirchliche Feierlichkeiten im Wiener Münster (dahin gehört der Zug der Priester am Weihnachtstage zum Standbilde des Engels, als Erinnerung an die Verkündigung der Geburt des Heilandes an die Hirten und an die Warnung Joseph's wegen des bevorstehenden bethlehemitischen Kindermordes, der Umzug mit dem Palmesel am Palmsonntage und die Darstellung der Auffahrt Christi, indem eine lebensgrosse Figur durch ein besonders geschmücktes Aufzugsloch in die Höhe gezogen, sodann von oben auf das Volk heilige Bilder herabgeworfen, aber auch Wasser ausgegossen wurde), theils auf die Stephanskirche selbst, ihre Umgebung und Einrichtung. Wir erfahren nämlich, dass die aus dem dreischiffigen Langhause gebildete sogenannte untere Kirche die Pfarr- oder Laienkirche zum h. Stephan war, dass dort inmitten der Marcusaltar mit dem Taufsteine stand, dass dort zu gewissen Zeiten das Hungertuch (Fastentuch), der Palmesel, die Bühne mit dem Oelberge und der Kreuzigung, wo auch das Passionsspiel aufgeführt wurde, seinen Platz hatte, dass der jetzige Orgelchor früher diese Bestimmung nicht hatte, sondern die Emporkirche hiess, und dass dort einige Altäre standen, die erst bei Aufstellung der grossen Orgel um 1720 entfernt wurden, dass auf dieser Emporkirche auch das Capitelhaus der Canoniker sich befand, dass jenseit des Lettners das dreischiffige Chor die Kathedrale bildete und zu Ehren aller Heiligen

geweiht war, dass ein Theil des Friedhofes um die Kirche, nämlich jener gegen Nordosten an sie anstossende Theil, von der dort vorgenommenen Palmweihe der Palmbühel hiess u. s. w.

Ein Abschnitt dieses Heftes ist einer archäologischen Rundschau gewidmet. Die Redaction beabsichtigt nämlich, von Zeit zu Zeit mit Illustrationen ausgestattete Auszüge von in anderen neueren Werken enthaltenen Beschreibungen solcher interessanter Baudenkmale Nieder-Oesterreichs zu bringen, die bisher in den Schriften des Vereins noch nicht besprochen worden waren. Da diese Einführung die Erreichung einer möglichst vollständigen Uebersicht bezweckt, die den Vereinsmitgliedern über die Denkmale Nieder-Oesterreichs auf diese Weise geboten werden soll, so kann man diesem Unternehmen die Anerkennung nicht versagen. Für dieses Mal bietet diese Rundschau kurze, aber reich illustrirte Beschreibungen: der Karner zu Tulln, Pulkau und Zellerndorf, der Kirchen zu Krems, Sievring und zu Maria-Stiegen in Wien; die Original-Aufsätze befinden sich grösstentheils in Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm., woher auch mehrere Holzschnitte entlehnt wurden. Ganz passend wurde der Baubeschreibung letzterer Kirche die von dem verdienstlichen und für die vaterländische Geschichte leider zu früh verstorbenen Feil verfasste Geschichte derselben vorausgesendet.

Nicht unberührt können wir lassen, dass aus den geschäftlichen Mittheilungen des Vereines eine ganz gute Cassagebarung und eine ansehnliche Vermehrung der Vereinsmitglieder mit Befriedigung ersehen werden kann.

Schliesslich haben wir noch hervorzuheben, dass am 9. Mai d. J. über Antrag des Freiherrn v. Sacken der Versuch einer archäologischen Excursion der Vereinsmitglieder gemacht wurde. Man wählte die in mehrfacher Beziehung interessanten Orte Hainburg, Deutsch-Altenburg und Petronell. Fast 40 Personen nahmen an diesem Ausfluge Theil, über dessen Erfolg der allseitig ausgesprochene Wunsch einer recht baldigen Wiederholung das beste Zeugniss gibt. In Hainburg wurden der Besichtigung unterzogen dessen mittelalterlich fortificatorische Bauten, als: das in seinem unteren Theile mit Buckelquadern versehene mächtige Ungarthor, die sich daran schliessende Stadtmauer mit ihren viereckigen über Eck gestellten Thürmen, die in ihren unteren Theilen dem XIII. Jahrhundert angehören mögen, der schöne oblonge Raum, wahrscheinlich ehemals ein Saal, mit seinen schönen romanischen Doppelfenstern und dem Aehrenmauerwerk, ferner das merkwürdige in die Zeit der Kreuzzüge gehörige Wienerthor mit seinen halbrunden Vorbauten und den Reliefiguren daran. Auch der Schlossberg wurde erstiegen, und dort die Ruine der ins XII. Jahrhundert zurückreichenden Burg mit der romanischen Capelle und dem grossen viereckigen Thurme mit seinem rundbogigen Portale und den schönen romanischen Fenstern in Augenschein genommen. So versäumte man auch nicht, der gothischen Todtenleuchte, dem romanischen Karner und der berühmten im Rathhause aufgestellten *ara heinburgensis* einige Augenblicke zu widmen.

In Deutsch-Altenburg besuchte man die Pfarrkirche mit ihrem romanischen dreischiffigen Langhause und dem im reinsten gothischen Stile erbauten Chor und natürlich auch die der Kirche zunächst gelegene Todtencapelle, eine der schönsten in Nieder-Oesterreich, bei der nur zu bedauern ist, dass bei der im Jahre 1823 vorgenommenen Restauration ihr Eingangsbogen seinen ursprünglichen Schmuck nicht erhalten hat.

Das letzte Ziel der Excursion war Petronell. An der romanischen Kirche vorüber kam man zur grossen Rundcapelle, die wahrscheinlich ursprünglich ein Baptisterium oder eine Pfarrkirche war und gegenwärtig restaurirt wird, sodann in das gräflich Traun'sche Schloss, woselbst in einem Gartensaale eine Menge grösserer Fundstücke, alle dem verschwundenen Carnuntum angehörig, aufbewahrt werden, später erreichte man entlang des Schüttkastens und einer ausgedehnten offenen Nachgrabungsstelle endlich das ausser Petronell inmitten eines Ackers stehende und weithin sichtbare Heidenthor, einen mächtigen Bogen, den Rest von einem mit vier sich durchkreuzenden Eingängen versehenen Thore, das dem Ende des III. oder Anfang des IV. Jahrhunderts angehören mag, der einzige von Zubauten freigebliebene römische Bau um Wien. Mit der Besichtigung dieses Objects war die Reihe der Sehenswürdigkeiten erschöpft und die Theilnehmer der Excursion kehrten befriedigt nach Wien zurück.

Was besonders das Interesse an den besichtigten Gegenständen hob, war, dass bei allen Anlässen Freiherr v. Sacken einige wenige, aber das Object vollständig erläuternde Worte sprach.

Am Schlusse unserer Besprechung über die Thätigkeit des Alterthums-Vereines haben wir noch zu erwähnen, dass diesem Bande ein Verzeichniss sämmtlicher in den zehn Bänden der Vereinsschriften erschienener Aufsätze beigegeben ist, eine Beigabe, die, um das bei den 14 Bänden der Mittheilungen der Cent.-Comm. schon sehr schwierige Nachschlagen zu erleichtern, für eben diese Publication auch sehr wünschenswerth wäre.

(Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Mit Rücksicht auf die in voriger Nummer unter Köln mitgetheilte Notiz, betreffend das doppelte Maasswerk am Westportal-Fenster unseres Domes, haben wir Einiges nachzutragen.

Dem Vernehmen nach, haben sich mittlerweile sowohl das hochwürdige Domcapitel als der Herr Erzbischof für die Herstellung von doppeltem Maasswerke, der vorhandenen Anlage gemäss, entschieden. Ein triftiger Grund, von dieser Anlage abzuweichen und eine auch durch den sogenannten Originalplan nicht gerechtfertigte Construction an die Stelle zu setzen, ist um so weniger abzusehen, als selbst der Herr Dombaumeister daraus eine vortheilhafte Einwirkung auf das entsprechende Farbenfenster nicht weiter herleitet. Der Künstler, welcher dieses Fenster anfertigen soll, Herr Milde in Lübeck, ist überhaupt, wie wir aus glaubhafter Quelle wissen, dem Abänderungs-Projecte durchaus fremd.

Trier. Es sind kaum einige Wochen her, da kam ein Gebäude unter den Hammer, welches ein besseres Schicksal verdient hätte. Das Haus der verstorbenen Witwe Steinbach in Pfalzel mit dem äusserst interessanten Rest des alten Stifts-Kreuzganges, mit der wohlerhaltenen gothischen Capelle, ist an drei Bewohner Pfalzels durch Versteigerung übergegangen und wird der Gebäudecomplex nunmehr in drei Theile getheilt; was aus diesen ehrwürdigen Orten wird, ist unschwer zu errathen. Es sinkt die alte Basilika unseres Erzbischofs Modoald und die Stiftung der Königstochter Adela in Staub, verstümmelt wird das schöne Grabmal der Ruothildis und wieder wird unsere Diöcese um ein Monument, an welches sich ernste Erinnerungen knüpfen, ärmer. Der Geist, der selbst zerstört, und gleichgültig zuschauend zerstören lässt, nimmt immer festeren Sitz, und an Stelle herzerhebender Kunstschöpfungen wird die Nachwelt nicht einmal mehr Ruinen finden.

Bot sich kein Mittel dar, diesen neuen Act von Vandalismus im Herzen unserer Diöcese zu verhindern? Es scheint wahrhaftig, dass das Bestreben so vieler vortrefflich geleiteter Gesellschaften, die Erinnerungen an eine grosse Vorzeit nicht zu Grunde gehen zu lassen, von einflussreichen Männern vollständig ignorirt wird!

München. Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister zu München ist von den Städten Nürnberg, Augsburg, Würzburg, Bamberg, Darmstadt, Frankfurt, Stuttgart, Basel, Zürich u. s. w. mit bedeutenden Bildern beschickt worden. Die Hauptperle der Ausstellung bildet die Darmstädter sogen. Meier'sche Madonna von Holbein, ihr zunächst ist das Holzschuher'sche Bild von Albrecht Dürer aus Nürnberg zu erwähnen. Augsburg sandte die Gemälde des älteren Holbein aus dem Dom und Paul von Stetten hat dem Comité das berühmte Holbein'sche Bild anvertraut, welches den Bürgermeister Schwarz darstellt, darüber Gott Vater, das Schwert aus der Scheide ziehend. Aus Solothurn ist die erst kürzlich aufgefundene Madonna des jüngeren Holbein zu verzeichnen. Hervorzuheben sind vor Allem auch die Beiträge aus der Galerie Suermondt zu Aachen, namentlich ein Portrait von Jan van Eyck, ein männliches Portrait von H. Holbein d. j. und der Engelsturz von Rubens. Man hatte sich Betreffs der Ausstellung zwar zunächst die Aufgabe gestellt, ein historisches Gesammtbild der oberdeutschen Schulen zu bringen, doch ist auch die holländische Schule des XVII. Jahrhunderts zahlreich und gehaltvoll vertreten.

Frauenburg. Zu Frauenburg im Ermlande ist ein historischer Kunstverein gegründet worden, der die Erforschung und das Studium der einheimischen Kunstwerke in ihrem Zusammenhang mit der Entwicklung der Kunst im Allgemeinen, die Erweckung und Belebung eines geläuterten Geschmacks auf kunstwissenschaftlicher Grundlage und die Mitwirkung bei Restaurationen und bei Herstellung neuer Kunstwerke sich zur Aufgabe gestellt hat.

Rom. Der Papst hat nachstehendes Reglement für die christliche Kunst-Ausstellung in Rom genehmigt. Die Ausstellung beginnt am 1. Februar 1870 und wird am 1. Mai desselben Jahres geschlossen. Die für die Ausstellung bestimmten Gegenstände werden vom 15. December 1869 bis 15. Januar 1870 empfangen. Der Minister des Handels und der öffentlichen Arbeiten hat die oberste Direction über die Ausstellung. Folglich wird das Ministerium alle Vorschriften erlassen, welche gegenwärtiges Reglement nöthig macht.

1. Die Gegenstände, welche die Ausstellung umfasst, gehören hauptsächlich der modernen Periode an, jedoch wird eine besondere Section für die Gegenstände des Mittelalters errichtet.

2. Alle Gegenstände werden in folgende Classen eingetheilt: 1. Classe, Altargefässe; 2. Classe, Paramente; 3. Classe, Werke der schönen Künste, welche den katholischen Cultus zum Gegenstande haben oder Dinge vorstellen, die zur christlichen Religion in Bezug stehen; 4. Classe, Kunst- oder Industrie-Werke zur Ausschmückung von Kirchen.

3. Zur 3. Classe gehören die Original-Werke der Malerei, der Sculptur und Architektur, ebenso aber auch deren Reproductionen; zur Malerei: Zeichnungen, Mosaik, Schnitt und Stich, so wie gewirkte Stoffe; zur Sculptur: die Reproductionen derselben in verschiedenen Metallen, Elfenbein, Knochen, Holz, anderem Material und Gyps; zur Architektur: die Reproductionen in Modell, in Zeichnung, Stich und Schnitt. Zur 4. Classe gehören die Verzierungen in Marmor, Metall, Holz, Krystall etc., aller Art heiliger Geräthschaften und Gefässe, die nicht in der 2. Classe inbegriffen sind; die Ornamente und andere Gegenstände, die zum täglichen Gebrauche und ausserordentlichen Feierlichkeiten der Kirche gehören; die Drucksachen und deren Einbände etc.

4. Auf Vorschlag des Ministers wird vom Papste für die Ausstellung eine Commission ernannt.

5. Dieselbe wird die Zulassung der Gegenstände auf der Ausstellung beurtheilen, deren Classe bestimmen, den Ort der Aufstellung anweisen, deren Modus feststellen und die Erklärungen, welche von den Ausstellern den Gegenständen beigefügt werden, genehmigen.

6. Die Commission empfängt im Local der Exposition die Gegenstände (direct oder durch Bevollmächtigte), die approbirt sind, ausgestellt zu werden.

7. Reclamationen werden ohne Appell von der Commission entschieden.

8. Die Commission, entweder allein oder nach §. 24 constituirt, bestimmt die Prämien und Zeugnisse zu Gunsten der Aussteller.

9. Die Aussteller, welche als Autoren oder Besitzer von Gegenständen an der Exposition Theil nehmen wollen, müssen ihre Eingaben bis 15. December an das Ministerium des Handels richten.

10. In diesen Eingaben müssen angegeben sein:
Vor- und Zuname des Ausstellers, der Provenienz-Ort, die Beschaffenheit des Gegenstandes, das metrische Maass: Länge, Breite, Dicke, wenn er aufgestellt, Länge und Breite, wenn er aufgehängt werden soll. Ausdrücklich muss erwähnt werden, wenn der Gegenstand unter Glas oder Schloss aufbewahrt werden soll.

11. In der Beschreibung, die in der Eingabe enthalten, muss alles angegeben sein, was man im Katalog erwähnt wünscht.

12. Alle Auslagen bis zur Uebergabe an die Commission im Locale der Ausstellung sind auf Rechnung der Aussteller.

13. Die für die Ausstellung bestimmten Gegenstände sind frei von Ein- und Ausfuhrzoll.

14. Colli und Kisten oder Ballen müssen oben und unten mit E. R. (in einen Kreis eingeschlossen) bezeichnet sein. Eben so muss auf dem Ballen oder der Kiste der Absendungs-Ort angegeben sein. Im Inneren der Kiste muss eine Copie der Eingabe beigelegt sein.

15. Der Avis der Spedition oder der Ankunft der Kiste muss an das Ministerium adressirt werden und sich auf die Eingabe beziehen.

16. Der Umfang des Ausstellungslocales wird als Douanegebäude betrachtet.

17. Der Empfang, Oeffnung, Transport, so wie Aufbewahrung der Emballage werden von den Ausstellern bezahlt.

18. Der Ort der Ausstellung wird unentgeltlich den Ausstellern überlassen.

19. Wenn aber mit der Ausstellung besondere Auslagen für Bewachung oder Bewahrung verbunden sind, so sind diese vom Aussteller zu zahlen.

20. Der Aussteller kann dem Gegenstande jede Anzeige beifügen, sobald dieselbe von der Commission genehmigt ist.

21. Es steht dem Aussteller frei, den Preis auf dem Gegenstande zu bemerken.

22. Die Annahme des Gegenstandes bedingt von Seiten des Ausstellers die Annahme aller Dispositionen des vorliegenden Reglements.

23. Jeder Aussteller hat ein freies persönliches Eintrittsbillet für die ganze Zeit der Ausstellung.

24. Sämmtliche Aussteller können eines oder mehrere Commissions-Mitglieder wählen, welche der Minister bestätigen wird, und diese vereinigen sich mit der Commission, um die Vorschriften des Artikels 8 zu vollziehen.

25. Die ausgestellten Gegenstände können ohne Consens des Ausstellers weder gezeichnet, noch auf andere Weise reproducirt werden. Der Minister aber behält sich vor, Ansichten der Ausstellung ausführen zu lassen.

26. Wer aus triftigen Gründen nach der angezeigten Fri Gegenstände auf die Ausstellung zu bringen wünscht, bed hierzu einer speciellen Erlaubniss des Ministers.

27. Ausdrückliche Erlaubniss des Ministers gehört da einen Gegenstand vor dem Ende der Ausstellung zurückzuzieh

28. Die Preisvertheilung findet an dem hierzu ausdrü lich bestimmten Tage Statt.

29. Vierzig Tage nach dem Schluss der Ausstellu müssen sämmtliche Gegenstände abgeholt worden sein; wo nicht, so werden sie in besonderen Magazinen auf Rechnu und Gefahr der Aussteller aufbewahrt.

30. Gegenstände, welche verkauft werden, zahlen den b treffenden Zoll.

31. Die Bewachung, Polizei, Aufsicht, Sicherheit, wie s vom Ministerium bestimmt wurden, werden den Ausstellern a Verlangen bekannt gegeben.

32. Grundplan und Profile des Ausstellungslocals sin beim Ministerium von den Ausstellern einzusehen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 21. — Köln, 1. November 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die symbolische Zoologie in der christlichen Wissenschaft und insbesondere in der christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

(Fortsetzung.)

VII. Der Esel.

Wenn die Römer auf Kosten des öffentlichen Schatzes die Gänse ernährten, deren Wachsamkeit das Capitol gerettet; wenn die Athener befohlen haben, dass die Mauleselinnen und Maulesel, welche beim Bau des Tempels Hekatompedon mitgewirkt, frei sein und ungehindert überall weiden dürfen sollten [1]); wenn der athenische Feldherr Cimon die Stuten, mit welchen er bei den olympischen Spielen dreimal den Preis beim Wettrennen gewonnen, ehrenvoll bestatten liess [2]); wenn Plutarch sich eine Gewissenssache daraus machte, den Ochsen, der ihm lange Zeit gedient, an einen Fleischer zu verkaufen: so war es gewiss auch den Jüngern des Heilandes, welche ihn am Tage seines Triumphes begleiteten, gestattet, sich für das Thier, das diese göttliche Last getragen, zu interessiren, wie für einen Gegenstand, welcher einem Freunde gehört hat, etwa wie wir eines seiner Bücher, eine Blume seines Gartens etc. aufzubewahren pflegen. Was war natürlicher, als dass die ersten Christen sich mit dem kostbarsten Vermächtniss des Glaubens auch gewisse Neigungen für die

1) Plutarch. Cat. cap. III.
2) Herod. VI, 103. — Aelian. Hist. animal. XIII, 4.

Gegenstände überliefert haben, welche zum Dienste des Heilandes gehört hatten?

Der Löwe, der Adler, das Rind und der Engel sind die Attribute der Evangelisten und ersetzen dieselben häufig in den Gemälden und Sculpturen des Mittelalters. Die Künstler haben nicht das geringste Bedenken getragen, ihre Köpfe, nach der Vision Ezechiel's [1]), mit dem Heiligenschein zu umgeben.

Wir bekümmern uns nicht um jene materialistischen Geister, welche in der Natur nur eine ungeheure und fortwährende Zerstörung sehen und bei dieser traurigen Realität stehen bleiben, ohne deren Ursache zu suchen oder vielmehr zuzugehen. Denn der h. Paulus erklärt es vortrefflich in seinem Briefe an die Römer (VIII, 19—20): „Denn das Harren der Creatur geht auf die Offenbarung der Kinder Gottes, sie ist nämlich der Verweslichkeit unterworfen, nicht aus eigener Wahl, sondern durch den, der sie derselben unterwarf, mit der Hoffnung, dass auch selbst die Schöpfung von dieser Sclaverei werde erlöst werden zur herrlichen Freiheit der Kinder Gottes. Wir wissen nämlich, dass bis jetzt noch die ganze Schöpfung seufzet und wie in Geburtsschmerzen sich sehnt.“ Erleuchtet durch diese Lehre, begreifen wir leicht den Eifer, womit die Thiere und insbesondere die Vögel sich um den h. Franz von Assisi drängten, der, durch ein besonderes Wunder der göttlichen Liebe, sie durch seine heilige Gegenwart von dem harten Gesetze befreite, welchem die Sünde die Welt unterworfen hat. Wir werden uns nicht darüber wundern, dass er zu Bevagno zu den um ihn versammelten Vögeln gesagt

1) Cap. X, V. 14.

hat: „Meine Brüder Vögelein, ihr müsset den Schöpfer loben, welcher euch mit Federn gekleidet, euch Flügel zum Fliegen und die reine Luft gegeben hat und euch leitet, ohne dass ihr euch zu sorgen braucht.“ Wir begreifen auch, dass er sie beim Abschied gesegnet und die Schwalben gebeten hat, doch stille zu sein, als er zu Alviano predigte und dass auch die Nachtigallen, die Falken, die Lämmer, die Wölfe und die Bienen in dieser heiteren und engelreinen Seele ihren Antheil von Liebe gehabt haben. Diese Thatsachen beruhen auf dem Zeugnisse eines durch seine Heiligkeit und Einsicht ausgezeichneten Kirchenlehrers, Bonaventura's, und auf dem zweier sehr gelehrter Klostergeistlichen, des Thomas von Celano und Waddings.

Es ist sehr merkwürdig, dass die Frömmigkeit gerade den Thiersymbolismus angewendet hat, um die Güte des Welterlösers auszudrücken, und als merkwürdig wird es auch den meisten unserer Leser erscheinen, wenn wir sagen, dass auch der Esel zu diesen symbolischen Thieren gehört, welches sowohl den Heiland selbst als auch seine Lehre versinnbildet. Wenn es uns gelingt, dieses auch unseren Lesern begreiflich und verständlich zu machen, dann werden vielleicht auch bald die lügenhaften und burlesken Märchen verschwinden, welche die Gegner des Katholicismus so sehr ergötzen. Wenn man die Sequenz „Orientis partibus“ an ihren richtigen Platz stellt, dann werden wir den Clerus des XIII. Jahrhunderts bald gerächt haben, welchen man beschuldigt, dass er sich zum Mitschuldigen an den Thorheiten gemacht habe, welche später, während des XV. und XVI. Jahrhunderts haben Statt finden können, und wir werden die Wahrheit wieder herstellen.

„Der Esel“, sagt Büffon, „ist nicht etwa ein entartetes Pferd; er ist weder ein fremdes, noch ein eingedrungenes, noch ein Bastardthier; er hat, wie auch alle anderen Thiere, seine Familie, seine Gattung und seinen Rang; sein Blut ist rein, und ist auch sein Adel weniger erlaucht, so ist er doch eben so gut und eben so alt, als der des Pferdes. Warum verachtet man also dieses so gute, geduldige, nüchterne und nützliche Thier so sehr? Dem Pferde gibt man eine Erziehung; man pflegt es sorgfältig, man unterrichtet und übt es, während der Esel, der Rohheit des letzten der Knechte, oder der Bosheit der Kinder überlassen, durch seine Erziehung nicht nur nicht gewinnen kann, sondern vielmehr verlieren muss. Hätte er nicht so viele gute Eigenschaften, so würde er sie durch die Art und Weise, womit man ihn behandelt, in der That verlieren; er ist der Spielball und das Gespötte der rohen Menschen, welche ihn, mit dem Stock in der Hand, führen, schlagen, überladen und ohne Vorsicht und Schonung behandeln; man bedenkt nicht, dass der Esel an und für sich und auch für uns das erste, schönste, bestgebaute und vortrefflichste Thier wäre, wenn es kein Pferd auf der Welt gäbe; es ist das zweite, anstatt das erste zu sein und lediglich desshalb scheint es gar nichts zu sein. Nur der Vergleich mit dem Pferde erniedrigt ihn; man betrachtet und beurtheilt ihn nicht nach seinem eigenen Werthe, sondern nach dem des Pferdes; man vergisst, dass er Esel ist, dass er alle Eigenschaften seiner Natur und alle mit seiner Gattung verbundenen Gaben der Natur besitzt und denkt lediglich an die Natur und an die Eigenschaften des Pferdes, welche ihm fehlen und die er auch nicht haben soll.“

„Er ist von Natur aus eben so demüthig, geduldig, ruhig, als das Pferd stolz, feurig und ungestüm ist; er duldet standhaft und vielleicht sogar muthig die Züchtigungen und Schläge; er ist genügsam sowohl hinsichtlich der Quantität als auch der Qualität der Nahrungsmittel; er begnügt sich mit den rauhesten und unangenehmsten Kräutern, welche das Pferd und die anderen Thiere ihm übrig lassen und verschmähen; er ist heiklig hinsichtlich des Wassers, er will nur ganz klares und an ihm bekannten Bächen trinken, und trinkt eben so mässig als er frisst. Er wälzt sich nicht wie das Pferd, im Morast und im Wasser; er fürchtet sich selbst, sich die Füsse nass zu machen und wendet sich ab, um den Koth zu meiden; auch hat er ein trockeneres und reinlicheres Bein als das Pferd. — In seiner ersten Jugend ist er lustig und selbst sehr hübsch; er ist leicht und artig; er hat Anhänglichkeit an seinen Herrn, obgleich er von demselben gewöhnlich misshandelt wird; er kennt ihn von Weitem und weiss ihn von allen anderen Menschen zu unterscheiden; er kennt auch die Orte, welche er gewöhnlich zu besuchen pflegt, und die Wege, die er oft zu machen hat; er hat gute Augen, einen bewunderungswürdigen Geruch und ein vorzügliches Gehör.“

Man sieht, dass dieses Portrait, entworfen von einem der ausgezeichnetsten Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts, die Lobsprüche vollkommen rechtfertigt, welche ihm ein Dichter des XIII. Jahrhunderts gegeben: „*Pulcher et fortissimus.*“

Der Esel war bei den alten Hebräern ein edles und geachtetes Thier. Es war das gewöhnliche Reitthier der vornehmen Leute. Debora sagt, da sie sich an die „Mächtigen in Israel“ wendet, zu ihnen[1]): „Ihr, die ihr auf herrlichen (leuchtenden) Eseln reitet!“. Jair

1) Richter, Vers 10.

von Galand hatte dreissig Söhne, welche alle auf eben so vielen Eseln ritten und über dreissig Städte geboten[1]). Addon, der Richter Israels, hatte vierzig Söhne und dreissig Enkel, welche auf siebenzig Eseln ritten[2]). Daher ist vermuthlich jenes orientalische Sprüchwort gekommen: „Man erkennt den Mann an seinem Esel.“ Job wirft dem unsinnigen Menschen den Stolz vor, dass er sich so frei geboren dünkt, wie das Füllen des wilden Esels[3]). Gott selbst hat, da er mit Job sprach, die Unabhängigkeit dieses Thieres geschildert und wir müssen hier an diese Schilderung erinnern: „Wer hat den wilden Esel frei geben lassen und wer hat ihn von allen Banden befreit? Ich habe ihm die Wüste zum Hause und öde Stätten in einem unfruchtbaren Lande gegeben. Er verlachet das Gewühl der Stadt und hört nicht die Stimme eines unbarmherzigen Herrn. Er schauet nach den Bergen, wo seine Weide ist und suchet, wo es grün ist“[4]). Die Juden nannten die muthigen Menschen „tapfere Esel“, und dies ist der Ursprung des Namens „*Issachar*“[5]). Appion, der Grammatiker, sagt, dass Antiochus Epiphanes, nachdem er den Tempel zu Jerusalem eingenommen hatte und in denselben getreten war, einen Eselskopf darin entdeckt habe. Der Hass, womit dieser heidnische Redner gegen das hebräische Volk erfüllt war, welches er bald darauf dem Kaiser Caligula denuncirte, weil es, wie er angab, dessen Bildnissen die Ehrenbezeigungen verweigere, brachte ihn ohne Zweifel dazu, diese Verleumdung niederzuschreiben. Aber er ist nicht der einzige Urheber derselben. Suidas hat im Geschichtsschreiber Demokrit gefunden, dass die Juden, nicht zufrieden damit, den Esel anzubeten, alle drei oder sieben Jahre einem goldenen Eselskopf einen Menschen zu opfern pflegten. Auch Plutarch und der ernste Tacitus haben an diese Erfindung geglaubt[6]). Man schrieb nach Tacitus dem Esel die Eigenschaft zu, dass er Quellen entdecken könne. Die Heiden erneuern in den ersten Jahrhunderten diese Anklage gegen die Christen selbst, wie wir aus Cäcilius Felix und Tertullian ersehen. Der letztere fügt bei, dass zu seiner Zeit Feinde der Christen ein Gemälde öffentlich ausgestellt hätten, wo eine Person, mit einem Buch in der Hand und mit einem langen Kleide angethan, dargestellt war, die Eselsohren und einen Fuss hatte, der einem Eselsfusse ähnlich war. Der h. Epiphanius sagt, indem er von den Gnostikern spricht, dass sie lehrten, dass der Gott der Christen die Gestalt eines Esels habe.

1) Richter, Vers 14.
2) Richter, XII, 14.
3) Job. XI, 12.
4) Job. XXXIX, 5—8.
5) Genes. cap. XLIX, 14—15.
6) Plutarch. Sympos. IV, 5. — Tacit. Hist. V: „Effigie en animalis, quo monstrante errorem sitimque depulerant penetrali sacravere.“

Die Quelle dieser seltsamen und merkwürdigen Verleumdung rührt vielleicht von einem Tempel Aegyptens Namens „*Onion*“ her. Man hat diesem Worte die Ableitung von „*ὄνος*“ gegeben, während es von Onias, dem Oberpriester der Juden, herzuleiten war. Es ist sehr glaubbar, dass das Gerücht, welches die Juden beschuldigte, dass sie einen Esel anbeteten, ursprünglich aus Aegypten gekommen sei, und man kennt den Hass, den die Juden gegen die Bürger von Alexandria hegten, die zum Spotte so geneigt waren. Und dasselbe geschieht ja auch noch heut zu Tage. Die Aegypter, die Appione unserer Tage, die Voltairianer, suchen ihre Sarkasmen über die Zeiten des Glaubens zu verbreiten und haben zu allen Zeiten Unvorsichtige gefunden, welche sich durch ihre Verleumdungen bethören liessen.

Wie dem nun auch sein mag, der Esel war im Alterthum eben so geschätzt, als er heut zu Tage verachtet ist. Homer vergleicht den unbezähmbaren Ajax mit einem Esel, und, sollte man es glauben, den Paris mit einem Pferde[1]). Bei den Griechen und Römern war ein Traum, in welchem man einen Esel sah, oder, wenn man einem solchen begegnete, von guter Vorbedeutung. Es war dies der Glaube Alexander's, des Marius und des Augustus.

In Frankreich ist der Esel das Pferd des gemeinen Volkes, denn der Arme kann sich dieses Reitthier für eine mässige Summe verschaffen und ohne grosse Kosten ernähren. Wir würden die Verachtung dieses Thieres im Lande der Aristokratie, England, begreifen, wo man fast keines sieht. Die Allee des Hyde-Park wird nur von den Glücklichen und Müssigen besucht; auch ist sie nicht für die Esel geeignet.

Man könnte eine Legende des Esels verfassen. Man findet Spuren derselben in den Büchern der Juden, welche behaupten, dass der Patriarch Abraham anstatt seines Sohnes einen Esel und nicht einen Widder geopfert habe; derselbe Esel erscheint ausserdem als eine mysteriöse Verpersönlichung, deren Auslegung uns irgend ein Rabbiner geben könnte, da die „*Kabbala*“ das Bild der Weisheit daraus gemacht hat. — Dieser legendarische Esel hätte nach derselben dem Moses dazu gedient, sein Weib und seine Söhne zu transportiren, als er, den Stab des Herrn in der Hand haltend, nach Aegypten zurückkehrte[2]). Zacharias beehrte ihn mit seiner Prophe-

1) Il. II, VII.
2) Exod. IV, 20.

zeiung [1]); fügen wir noch die Eselin Balaam's hinzu, die so die Vorgängerin des Esels von Bethlehem und der Eselin wäre, mit welcher der Heiland in Jerusalem einzog. Auf einer Eselin von ausgezeichneter Schönheit singt Debora ihren Lobgesang [2]); sie nennt sie *Zechorah*; dieses Wort hat im Hebräischen denselben Sinn, wie *Borack* im Arabischen. Nun hiess aber das Thier, auf welchem Mohamed zu reiten pflegte „*Borack*." Aber wir werden den Esel der Propheten, der Richter und der heiligen Familie den barbarischen Gründer der muselmanischen Religion nicht von Mekka nach Medina tragen lassen, als er vor der Strafe floh, die sein Fanatismus so wohl verdient hatte. Dieser Hegyra, dem Vorspiele so vieler Blutvergiessungen, ziehen wir die Flucht jenes süssen Kindes in den Armen seiner Mutter, welche die Sorgfalt des h. Joseph und der Schutz des Engels begleiten, weit vor. Unser Esel wird unter uns bleiben; er wird lateinisch und gothisch werden; er wird durch die Liturgisten des XII. und XIII. Jahrhunderts vergeistigt werden und so, wie sie ihn behandelt, mehr werth sein, als die Esel des Apulejus und Lucian's.

Die Erzählung der Reise Balaam's von der Stadt Phetor nach den Ebenen von Moab, d. h. von den Ufern des Euphrat bis an die des Jordans, hat einige Aehnlichkeit mit der des Heilandes von Betphage nach Jerusalem. Balaam's Zug ist ein Triumphzug wie der des Erlösers: jener hatte zwei Diener bei seiner Abreise bei sich, wie Jesus zwei Jünger. Der Widerstand des Propheten gegen den Geist Gottes wird durch die Gesandten des Königs von Moab und durch die Abgesandten Balak's ermuthiget; die Pharisäer bemühen sich, die Jünger zum Schweigen zu bringen. Das Auffallendste aber ist die Aehnlichkeit der Predigt, welche Balaam, die Augen gegen die Zelte Jakob's hingewendet, hält, und zwischen der unseres Herrn über die Stadt Jerusalem. Der Schluss ist derselbe:

Anstatt Jakob zu fluchen und Israel zu verwünschen, segnet Balaam sie und ruft aus: „Wie schön sind deine Hütten, Jakob und deine Wohnungen, Israel! Ein Stern wird von Jakob ausgehen und ein Scepter sich von Israel erheben, er wird die Häupter Moab's schlagen und zerstören alle Kinder Seth's. — Derjenige, welcher aus Jakob hervorgehen wird, wird die Herrschaft haben und die Städte der Feinde verderben. — Ach, wer wird sein Leben retten können, wenn Gott alle diese Dinge thut? — Aber es werden Schiffe aus Chitim kommen und diese werden Assyrien verderben; und sie werden auch diejenigen Hebräer zu Grunde richten, welche selbst zu ihrem Verderben werden geführt werden [1])."

Als Jesus in die Nähe Jerusalems kam und die Stadt ansah, weinte er über sie und sprach: „Wenn du es doch erkänntest, wenigstens an diesem deinem Tage, was dir zum Frieden diente! Nun aber ist dies vor deinen Augen verborgen. Denn es werden Tage über dich kommen und deine Feinde werden einen Wall um dich herum aufwerfen und dich einschliessen rings umher und dich ängstigen auf allen Seiten. — Und sie werden dich und deine Kinder, welche in dir sind, zu Boden werfen und werden in dir keinen Stein auf dem anderen lassen, darum, dass du die Zeit deiner Heimsuchung nicht erkannt hast [2])."

Wir bleiben nicht lange bei diesem Vergleiche stehen, welchen wir den Bibelauslegern überlassen.

Der Symbolismus der Eselin und des Eselsfüllen, welche am Palmsonntage beim Triumphe Christi Dienste geleistet, tritt mehr hervor und die gewichtigsten Autoritäten vereinigen sich, ihn aufzustellen. Zuvörderst haben der h. Hieronymus und der h. Augustin in der Eselin, welche schon dem Joche unterworfen gewesen, die Figur der Synagoge der Juden, die unter dem Joch des alten Gesetzes leben, und in dem Füllen die Figur des Heidenthums gesehen, welches wie ein jochloses Thier gelebt hatte und noch nicht gezähmt worden ist. Ja, der h. Hieronymus geht so weit, dass er sagt, dass einer der Jünger, welcher hinging, um den Esel zu holen, die Predigt der Beschnittenen und der andere, die der Heiden bedeuten. Hierauf kommt der h. Johannes Chrysostomus, welcher, in einer Homilie über das Evangelium des h. Matthäus anlässlich des Einzugs des Heilandes in Jerusalem sagt, dass Christus am Palmsonntage eine doppelte Prophezeiung erfüllt habe. Er wählte eine Eselin als Reitthier und verwirklichte dadurch die Predigt des Isaias und insbesondere die des Zacharias: „Dieses alles ist aber geschehen, auf dass dieses Wort des Propheten erfüllt würde: sagt der Tochter Sions, sieh! dein König kommt zu dir sanftmüthig und sitzet auf einer Eselin und dem Füllen eines Lastthieres" [3]). Aber dieser Act des Heilandes bezieht sich vorzugsweise auf die Zukunft, auf die Berufung der Heiden, auf den Aufenthalt Jesu mitten unter ihnen und auf die Anbetung, die ihm von ihnen zu Theil werden wird. Die Kirche und das neue Volk der Gläubigen sind durch das Füllen der Eselin dargestellt, welches dadurch, dass es

1) Zachar. IX, 9.
2) Richter V, 10.

1) 4. Mos. XXIV. 5, 17, 24.
2) Luc. XIX, V, 41—44.
3) Is. LXII, 11. — Zachar. IX. — S. Jean XII, 15. — Matth. XXI, 4—5. —

das Reitthier Jesu geworden von allem Unrath der Sünde gereinigt worden, der h. Johannes Chrysostomus bleibt bei dem Vergleiche stehen; die Jünger binden die Thiere los; auch wir sind von den Aposteln berufen und Christo zugeführt worden. Man sieht die Eselin ihrem Füllen folgen; eben so werden auch die Juden, wenn Christus sich in die Mitte der Nationen gesetzt haben wird, kommen und sich seinem Gesetze unterwerfen. Dies hat Paulus angekündet, als er gesagt hat, dass Israel so lange mit Blindheit geschlagen sein wird, bis alle Nationen in die Kirche eingetreten sein werden, und dass dieser Augenblick das Zeichen des Heils für Israel sein werde. Der h. Chrysostomus sieht in dem Eifer, womit die Jünger diese Eselin wegen ihrer göttlichen Bürde mit ihren Gewändern bedecken und Mäntel auf den Weg ausbreiten, ein Beispiel der Beraubung unserer Seelen, um Jesus Christus zu bekleiden und der Aufnahme, welche wir ihm bereiten müssen, wenn er kommt, uns zu besuchen.

Zwei Verse, höchst anmuthig und ein schönes Bild bietend, haben der Tradition des Symbolismus des Esels geholfen, sich in den folgenden Zeiten zu verewigen. Sie gehören dem Versstück an, das Theodulph unter dem Titel verfasste: *„Versus facti ut a pueris in die Palmarum cantarentur“*, und in der ganzen christlichen Kirche berühmt ist. Man hatte im Mittelalter den Brauch beibehalten, nachstehende Prose am Palmsonntage, abwechselnd vom Clerus, ausserhalb und von den Sängern in der Kirche singen zu lassen:

Tu pius ascensor, tuus et nos simus asellus;
Tecum nos capiat urbs veneranda Dei[1]).

Dieses Distichon drückt den Einzug Christi in Jerusalem auf einem Eselsfüllen aus, das die Jünger des neuen Gesetzes darstellt, die zur Theilnahme an seinem Triumphe berufen sind. Bemerken wir wohl, dass Theodulph *„asellus“* und nicht *„asina“* sagt. Diese Thatsache beweist, dass man im IX. wie im IV. Jahrhundert das Eselsfüllen für das Symbol des Heidenthums nahm. Das irdische Jerusalem ist das Bild der Stadt Gottes, des himmlischen Jerusalems, in welches nur diejenigen eingehen können, welche den Fusstapfen Christi nachfolgen, welche ihn in ihrem Herzen tragen und ihm in ihrem eigenen Inneren eine seiner würdige Wohnung bereiten.

Im Mittelalter sehen wir dann das so geehrte Eselsfüllen des Palmsonntags dem der Krippe und der Flucht nach Aegypten Platz machen und zum Symbol Jesu Christi selbst werden.

1) Göttlicher Reiter, lass auch uns dein Eselein werden,
Gottes ehrwürdige Stadt lass uns aufnehmen mit dir.

Aber nicht nur in Bezug auf den Heiland selbst, sondern auch hinsichtlich der Menschen hat der Esel im Mittelalter eine symbolische Bedeutung. In einer prächtigen Handschrift der kaiserlich französischen Bibliothek aus dem XIII. oder aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts liest man, dass der gesättigte und folglich schweigende und ruhende wilde Esel die Götzendiener bedeute, welche zuerst, durch ihre eitlen und nichtigen Wissenschaften getäuscht, hungrig waren, aber, zum Glauben bekehrt, von seinem Safte, d. h. von seinen Schätzen, heiligen Tröstungen und erhabenen Hoffnungen gesättigt wurden. — Zwei entzückende Miniaturbilder in dieser Handschrift erklären diesen Satz. Das eine derselben bezieht sich auf den Text der Stelle, das andere stellt die Erklärung selbst vor Augen. — Das erstere zeigt in der Ferne zwei hohe spitzige, mit grünem Rasen bedeckte und mit schönen Schlössern gekrönte Berge. Der eine dieser beiden Berge ist das allegorische Bild des alten Testamentes, gekrönt mit der heiligen Stadt und dem alten Tempel; der andere stellt sinnbildlich das neue Testament dar, über welchem sich die Kirche oder das himmlische Jerusalem befindet. Am Fusse dieser beiden hohen Berge weiden, auf grünen Auen, und weich hingestreckt der wilde Esel und der Stier; daneben liest man den lateinischen Text der Septuaginta, und darunter die Uebersetzung in romanischer Sprache. Darunter steht die Bemerkung: „Der wilde Esel, der da weidet, bedeutet diejenigen, welche vom Götzendienste zur wahren Weide des Evangeliums bekehrt worden, wie die Apostel und viele andere, welche das alte Gesetz durch das neue ganz erfüllt finden. Diese brauchen nie wegen Noth an Futter zu brüllen, wohl aber die heidnischen Philosophen, welche die Wissenschaften ohne die Süssigkeiten des Namens Jesu haben.“ — Neben dieser Bemerkung befindet sich das zweite Miniaturbild und bildet deren Erklärung. Man sieht auf demselben den wilden Esel und die Rinder an der vollen Krippe, wie die Symbolik es versteht. Das gesättigte Rind erscheint da nicht mehr unter seiner eigenen Gestalt, ja, selbst nicht einmal unter der einer Herde von weidenden Rindern; es ist ganz einfach eine Gruppe zum christlichen Glauben bekehrter Juden; man sieht, wie sie in dem malerischen Costume, das sie im XIV. Jahrhundert trugen (denn die Bilder sind jünger als der Text), dahin gehen. Der Jude, der diese Gruppe anführt, spricht, bedeckt mit dem kegelförmigem Hute mit grossen Krempen, begeistert zu einer verschleierten Jüdin in langer Tunica, welche Haupt, Augen und Hände in erhöhter Stellung gen Himmel erhebt. Vor ihnen drängen

sich fünf schöne junge Leute, welche den Zug führen, um daran zu erinnern, dass die Heiden die Synagoge in Folge der Bekehrung ersetzt haben. Diese fünf Jünglinge sind die Nationen der Erde und die zum christlichen Glauben bekehrten heidnischen Philosophen, d. h. die Esel, welche, weil gesättiget, nicht mehr zu brüllen brauchen. Die Blüthe der Jugend und Schönheit, geschmückt mit ihren zierlich wallenden Haaren und bekleidet mit grünen, rosenrothen und himmelblauen kurzen Röcken, werfen die einen, gesammelt und im Gebete vertieft, sich auf die Erde nieder, während die anderen, mit gefalteten Händen, in einer ekstatischen Stellung stehen bleiben; — wilde Esel, gesättigt vom Grünen, d. h. von jenem Glauben, welcher die ewigen und unwandelbaren Güter zum Gegenstande und zum Ziel und Ende hat, schöpfen sie die Gnade des Heilandes aus dem Schatze seiner Liebe an der vollen Krippe. Dieser Schatz, diese Krippe ist ein prachtvoller Altar, hinter welchem sich das zuvor angebetete Götzenbild, schmählich vergessen, im Schatten verbirgt.

Ein Miniaturbild des handschriftlichen Bestiariums des Guillaume le Normand in der kaiserlich französischen Bibliothek gibt uns die Inscenesetzung der Erklärung oder des geistigen Sinnes des wilden Esels. Während auf dem unteren Felde die Teufel und die Verworfenen vor Schmerz heulen und sich in einem Anfall von Verzweiflung die Haare ausraufen, sieht man die geistigen wilden Esel, nämlich die Auserwählten Gottes, in den Lüften rechts und links gegen den von einer elliptischen Glorie und den Attributen der Evangelisten umgebenen Heiland hinschreiten. Man unterscheidet in diesen seligen Scharen gekrönte und mit der Mitra geschmückte Häupter, Einsiedler und Mönche in Kutten und hinter ihnen, in letzter Reihe, Juden, welche an ihren Mützen mit niederer Krempe kennbar sind.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Altargeräthe.

(Proben aus Giefers' „Erfahrungen und Rathschläge." — Siehe die Recension des Buches in diesem Blatte.)

Das ehrwürdigste aller kirchlichen Gefässe, gegen welches die Kirche von jeher eine besondere Ehrfurcht gehegt hat, ist der Kelch, der Behälter des allerheiligsten Blutes während der heiligen Messe, das Mysterium des Glaubens, der Kelch des Heiles. Desshalb sollte billiger Weise dieses Gefäss mit allem nur möglichen Kunst- und Kostenaufwande geschaffen werden. In den ältesten Zeiten wurden die Kelche aus verschiedenen Stoffen angefertigt, aus Holz, Thon, Glas, Stein u. a.; doch kommen schon im III. Jahrhundert aus edlen Metallen gearbeitete, kostbare Kelche vor, bis im Anfang des IX. Jahrhunderts festgesetzt wurde, dass man nur goldene oder silberne Kelche, oder solche gebrauchen solle, deren Kuppe von Silber und von innen vergoldet sei. Von da an ist nur ausnahmsweise der Gebrauch zinnerner Kelche ärmeren Kirchen gestattet[1]). Das Neusilber ist zu Kelchen durchaus nicht zu empfehlen; der Gebrauch neusilberner Kelche soll sogar gefährlich sein.

Demnach wäre wohl auch dafür zunächst zu sorgen, dass die Kelche in jeder Kirche ganz oder dem Haupttheile nach aus Silber beständen und im Feuer, nicht galvanisch, vergoldet wären. Die Hälfte von den silbernen Kreuzen, Schaustücken und Münzen, welche ohne Sinn und Bedeutung auf dem Kleide der Madonnenstatue angebracht sind, was ich gar nicht verwerfe, würde in manchen Fällen zur Beschaffung eines silbernen Kelches mit dauerhafter Vergoldung hinreichen, und die Gemeinde wird auch nicht unschwer begreifen, dass dem allerheiligsten Blute des Erlösers mehr Ehrfurcht gebührt, als einer Statue. Mögen immerhin in Rom die Statuen, wie mir ein deutscher Bischof entgegenhielt, mit silbernen und goldenen Weihgeschenken bedeckt sein, ich bleibe dabei: erst sorgt für Kelche, welche der Vorschrift der Kirche entsprechen, und dann hängt so viele Weihgeschenke an die Statuen, als beliebt, obgleich das, wie A. Amberger behauptet, verboten ist.

Wenigstens eben so viel, wenn nicht mehr Gewicht, als auf das Material, ist auf die Form der Kelche zu legen. Der Kelch muss eine Form haben, welche sich von der eines jeden anderen profanen Gefässes durchaus unterscheidet, und dagegen ist in den letzten Jahrhunderten überall gefehlt. Ueberall erblickt man nur profane Formen mit den geschmacklosesten Verzierungen oder vielmehr verunstaltenden Schnörkeleien. Kelche in der Form eines Schnapsglases — man verzeihe mir den Ausdruck — sind nichts Seltenes. Vor allen ist die Tulpenform der Kuppe beliebt, bei welcher der Priester während der Sumtion den Fuss des Kelches weit über seinen Kopf emporheben muss, was einen äusserst unästhetischen Anblick darbietet.

Die kirchliche Form geben die romanischen und gothischen Kelche. Die Kuppe der ersteren gleicht einer Halbkugel, und der senkrechte Durchschnitt gibt den dem romanischen Stile angehörigen Halbkreis; der Fuss

1) Synodus Paderborn. 1868, Tit. V, §. 9.

ist kreisrund und ziemlich platt, der Schaft cylinderförmig. Die Mitte desselben umgibt ein Knauf *(nodus)*, der die Form eines Aepfelchens hat (daher *pomellum)*, und mit Canellirungen versehen ist, die von oben nach unten laufen. Kuppe und Fuss haben gewöhnlich denselben Durchmesser und der ganze Kelch eine Höhe von nur 5—6 Zoll. Diese Höhe ist hinreichend und sehr zweckmässig; denn je höher der Kelch ist, desto leichter kann er umgestossen werden. Bei den gothischen Kelchen hat die Kuppe entweder die Form eines Kegels oder eine solche, dass der senkrechte Durchschnitt durch die Mitte dem gothischen Spitzbogen nahe kommt. Der Fuss ist gewöhnlich im Sechsblatt geschnitten, seltener achteckig oder kreisförmig. Der Schaft ist dem entsprechend meist sechseckig und aus dem Knaufe stehen sechs, bald längere, bald kürzere Zapfen *(rotuli in pomo)* hervor, welche das Monogramm Christi (*X* mit hineingelegtem *P*) bilden und vor ihren Endflächen die Buchstaben *i h e s u s* enthalten. Die Höhe, welche in den meisten Fällen 6 Zoll beträgt, verhält sich zum Durchmesser der Kuppe, wie 6 zu 4, zu dem des Fusses, wie 6 zu 5.

(Fortsetzung folgt.)

Praktische Erfahrungen und Rathschläge,

die Erbauung neuer Kirchen, so wie die Erhaltung und Wiederherstellung der Kirchen betreffend, von W. E. Giefers. 3. Auflage. Paderborn bei Schöningh, 1869.

Meiner, dem vorstehend bezeichneten schätzbaren Buche vorgedruckten Empfehlung desselben glaube ich, zur Vermeidung von Missverständnissen, hiermit die Erklärung folgen lassen zu sollen, dass mein Einverständniss in Bezug auf dessen Inhalt im Allgemeinen Meinungsverschiedenheiten im Einzelnen nicht ausschliesst. Beispielsweise sei in letzterer Beziehung zunächst hervorgehoben, wie ich, abweichend von der Ansicht des Herrn Giefers, nach wie vor die entschiedene Ueberzeugung hege, dass für alle kirchlichen Neubauten dem gothischen Stile der Vorrang gebührt, natürlich dem echten und rechten. Die Gründe für diese Ueberzeugung habe ich vielmals näher dargelegt, u. A. in der Schrift: Die Kunst, Jedermanns Sache, S. 25 und folgende. Im Laufe der Zeit ist es mir immer unzweifelhafter geworden, dass die unbedingte Rückkehr zu den Principien des gothischen Stiles die Grundbedingung der Erlösung von dem herrschenden architektonischen Galimathias bildet. Herr Giefers scheint für kleinere kirchliche Bauten dem romanischen Stile den Vorzug zu geben und zwar um desswillen, weil so manche neue gothische Werke dieser Art, sich als Pfuschwerke darstellen, mit schlecht angebrachtem Ornamente ausgestattet sind u. s. w. Dieser Grund gilt indess gewiss in noch weit höherem Grade für Bauwerke von grossen Dimensionen; wer einen kleinen Bau nur in unverständiger Weise zu entwerfen vermag, wird einem grösseren um so weniger gewachsen sein. Das Mittelalter hat uns eine Unzahl der vortrefflichsten Muster in allen Dimensionen, bis zu den kleinsten herab, hinterlassen; es gilt, dieselben gründlich zu studiren und um die Architekten hierzu zu nöthigen, muss man die Eselsbrücke des sogenannten romanischen Stiles vor ihnen abbrechen. Was uns heutzutage unter der Etiquette des romanischen Stiles geboten wird, ist durchweg nur die Negation jedweden Stiles, wenn man es nicht etwa als rundbogigen Casernenstil bezeichnen will. Ohne stilistische Einheit wird überdies aber auch nie, im Grossen und Ganzen, ein gesundes, tüchtiges Kunsthandwerk sich wieder herausbilden. Wenn Herr Giefers die Frage aufwerfen zu sollen glaubt: „Wer weiss, ob nicht nach 100, ja, schon nach 50 Jahren der gothische Stil wieder verworfen wird?“ (S. 101), so scheint mir einstweilen für solche Beunruhigung kein Grund vorzuliegen. Der „Zukunftsstil“ hat bisheran noch kein Glück gemacht, wohingegen die Gothik immer weiter sich ausbreitet und immer tiefere Wurzeln schlägt. Keinesfalls erscheint es räthlich, denjenigen Leuten vom Baufache, welche die sauere Mühe des gründlichen Studiums der Gothik scheuen, den Trost zu gewähren, dass die Wiederbelebung derselben sich leicht als illusorisch erweisen könne.

Ein fernerer Punct, in Betreff welches die Ansicht des Herrn Giefers von der meinigen abweicht, betrifft die Art der Bemalung des Inneren der Kirchen. Herr Giefers meint, Gemälde auf den Wänden der Kirchen seien in unseren Tagen nicht mehr so nöthig, als im Mittelalter, weil die Bilder im Wesentlichen dazu da seien, um die Buchstabenschrift zu ersetzen, heutzutage aber fast sämmtliche Kirchenbesucher in Gebetbüchern lesen könnten. Gewiss sollen die Bilder auch belehren, allein sie erfüllen nicht bloss diesen Zweck und so weit sie dies thun, erfüllen sie solchen Zweck in einer anderen, höheren, idealeren Weise. So wenig wie z. B. die Beschreibung von Landschaften die Landschaftsbilder überflüssig macht, eben so wenig und noch weniger vermag die abstracte Buchstabenschrift die bildlichen Darstellungen auch nur in den Hintergrund zu drängen. Wie sehr man sich dessen in der glorreichen mittelalterlichen Kunstperiode bewusst war, beweisen u. A. die

Miniaturen, womit die damaligen Gebetbücher durchweg ausgeschmückt waren, nicht weniger, als die allerwärts uns entgegentretenden Bilder in solchen Profangebäuden, deren Inhaber des Lesens wohl kundig waren, von der Papstburg zu Avignon an bis herab zu den Rathhäusern selbst wenig bedeutender Städte. Auch an dem Nebeneinanderstellen von grellen, verschiedenen Farben nimmt Herr Giefers Anstoss. Geschieht solches in unverständiger Weise, so kommt dabei allerdings eine „Farbenkleckserei" heraus — allein auch hier beweist der Missbrauch nicht das Mindeste gegen den rechten Gebrauch; die in den entschiedensten, durch Gold harmonisirten Farben fast auf jedem Zollbreit strahlende Sainte-Chapelle zu Paris, erfreut sich keineswegs bloss des Beifalles der Kinder oder der „ungebildeten unteren Volksclassen" — alle Kenner ersten Ranges sind, meines Wissens, einig darüber, dass sie wahrhaft bewundernswerth ist. Nur die Verbildung des modernen Geschmackes leistet dem Halben, Verschwommenen Vorschub und hat den weissen Lack eben so wie die weissen Halsbinden und Handschuhe gewisser Maassen zu Symbolen der höheren Eleganz gestempelt, welche denn auch selbst in den Kirchen sich geltend zu machen wusste. Um nicht zu weitläufig zu werden, verweise ich auf Viollet le Duc, welcher in seinem *Dictionnaire de l'architecture* unter dem Worte *Peinture* die mittelalterliche Farbendecorationsweise umständlich darlegt, indem er die Bemerkung vorauschickt, dass die, mit ganz besonderen Schwierigkeiten verbundene Uebung dieses Kunstzweiges eingehende Specialstudien erfordern, („*Il est vrai, que la peinture est la partie la plus difficile peut-être et celle, qui demande le plus de calcul et d'expérience*") und am Schlusse seiner Abhandlung, welche die kalte Monotonie befürwortenden Classicisten auf die alten Griechen verweist, welche ihre Marmorbauten nicht bloss im Inneren, sondern sogar auch von Aussen mit den entschiedensten, lebhaftesten Farben bemalt haben („*quand les Grecs, que l'on nous présente comme les artistes par excellence, ont toujours coloré leurs édifices à l'intérieur comme à l'extérieur non pas timidement mais à l'aide de couleurs d'une extrême vivacité*"). Die Autorität der Meister aus der Blüthenperiode unserer germanischen sowohl, als der griechischen Kunst, möchte denn doch wohl den etwaigen Geschmack unserer schlichten Landleute an weniger Buntem aufwiegen, selbst wenn auch letzterem in den „gebildeten Kreisen" der Vorzug zuerkannt würde. Freilich dürfen unsere Staffeleimaler und Tüncher höherer Ordnung es sich nicht einfallen lassen, dass sie von Rechtswegen auch zur Ausmalung von Kirchen berufen seien; nur ein vorgängiges ernstes und ausdauerndes Studium der Alten gewährt hier, wie auf dem Gebiete der Architektur eine zureichende Bürgschaft dafür, dass die Bemalung sich nicht als eine buntscheckige Farbenkleckserei darstellt. Auf solches Studium muss daher unausgesetzt gedrungen, nicht aber der altbewährten Methode um desswillen einfach der Scheidebrief ausgestellt werden, weil heutige „Künstler" es zu mühsam finden, sich mit derselben vertraut zu machen.

Noch einige andere Meinungsverschiedenheiten untergeordneterer Art glaube ich auf sich beruhen lassen und statt dessen das Giefers'sche Buch im Ganzen wiederholt der Beachtung dringend empfehlen zu sollen.

Schliesslich kann ich nicht umhin, ich weiss nicht zum wie vielten Male, noch dem dringenden Wunsche Ausdruck zu geben, dass unsere Kirchen auch ausserhalb der Stunden des Gottesdienstes geöffnet bleiben möchten. Alles was für den entgegengesetzten Gebrauch, wo derselbe noch besteht, angeführt wird, reducirt sich, beim Lichte betrachtet, in Wirklichkeit auf Bequemlichkeit oder auf eine Geldspeculation der Küster. Wenn in ganz Frankreich und in mehreren Diöcesen Deutschlands (Münster, Freiburg u. s. w.) die Kirchen ohne Gefahr geöffnet bleiben können, so ist es gewiss anderwärts nicht schlimmer in dieser Hinsicht bestellt. Selbst auf protestantischer Seite erheben sich bereits gewichtige Stimmen (S. u. A. einen Artikel von Hassler im christlichen Kunstblatte Nr. 2. 1869) für die Abstellung des Missbrauchs und wir Katholiken sollten denselben ruhig weiter üben?

Dr. A. Reichensperger.

Die Fälschungen des Bienenwachses durch Paraffin.

Die kirchlichen Vorschriften verlangen, dass bei der heiligen Messe und anderen gottesdienstlichen Handlungen Kerzen von Wachs, d. i. von wahrem und wirklichem Bienenwachs, gebrannt werden. Wie bei anderen Dingen, so hat man aber in neuerer Zeit auch bei dem Wachse angefangen, durch wohlfeile Zusätze eine Mischung herzustellen, welche das reine Wachs ersetzen sollen, und zwar verwendet man hierzu hauptsächlich das Paraffin. Dieses kann so vortheilhaft verwendet werden, dass Kerzen, die nur aus einem Drittheile Wachs und aus zwei Drittheilen Paraffin bestehen, dem Unkundigen noch immer als wirkliches Wachs erscheinen.

Hierauf möchten wir alle Kirchenvorstände in ihrem eigenen Interesse aufmerksam machen und an die oben erwähnte kirchliche Vorschrift erinnern. Wenn

ihnen mit Paraffin oder anderen Stoffen gemischtes Wachs als echte Waare geliefert werden sollte, so wäre jenes als gefälschtes Wachs zurückzuweisen und überhaupt die Kerzen zum gottesdienstlichen Bedarfe nur aus verlässlichen Händen zu beziehen. Die Kirchenvorstände sollten den Wachsziehern, bei welchen sie ihre Kerzen zu kaufen pflegen, den Wunsch der Kirche wiederholt aus Herz legen.

Damit aber die Mischung mit Paraffin leichter erkannt werde, theilen wir in Nachstehendem einige Bemerkungen hierüber mit.

Das Paraffin wird grossentheils aus Braunkohle gewonnen und sehr häufig zur Darstellung schöner Kerzen von hoher Lichtstärke verwendet. Da es im Preise unter dem Wachse steht, fast um die Hälfte, so wird es in neuester Zeit auch zur Verfälschung des Wachses benutzt.

Das Paraffin ist eine blendend weisse, durchscheinende, schwach perlmutterglänzende Masse. Aeusserlich unterscheidet es sich, wie durch Vergleichung einer Paraffin- mit einer reinen Wachskerze ersehen werden kann, dadurch vom Wachs, dass es durchscheinend ist, fast nicht knetbar, leicht und rein zu schneiden. Das beim Brennen der Kerze, die auch einen eigenthümlichen hellen Klang hat, oben an der Flamme schmelzende Paraffin klebt nicht an dem Finger, wenn man mit diesem den oberen Rand berührt.

Eine Mischung von halb Wachs und halb Paraffin sieht täuschend reinem Wachse gleich und lässt sich äusserlich nur schwer und unsicher von diesem unterscheiden. Es gibt aber ein sehr einfaches und untrügliches Verfahren, eine solche Verfälschung zu erkennen. Dieses gründet sich darauf, dass das Bienenwachs beim Erwärmen mit rauchender (nicht reiner) Schwefelsäure vollständig in eine schwarze, gallertartige Masse verwandelt wird, die bei einem Ueberschuss der Säure vollkommen flüssig ist, ohne beim Erkalten an der Oberfläche ölige, erstarrende Tropfen abzuscheiden; Paraffin hingegen von rauchender Schwefelsäure bei gleichem Verfahren fast gar nicht angegriffen wird und beim Erkalten sich rein über der Säure abscheidet.

Will man daher verdächtiges Wachs auf Paraffin prüfen, so ist das Verfahren folgendes:

Man übergiesst in einer Porzellanschale ein etwa nussgrosses Stück mit rauchender Schwefelsäure und erwärmt es, wobei die Masse sich schwärzt und unter starker Gasentwicklung sich aufbläht.

Hört die Gasentwicklung, welche um so stärker ist, je weniger Paraffin vorhanden, auf, so erwärmt man das Ganze noch einige Minuten und lässt es dann erkalten. War das Wachs mit Paraffin vermischt, so findet sich dieses dann über der schwarzen Flüssigkeit als erstarrte, durchscheinende Schicht, die leicht abgehoben werden kann.

Am zweckmässigsten wendet man so viel Säure an, dass nach Beendigung der Probe der schwarze Rückstand flüssig bleibt. Ist das nicht der Fall, so genügt ein neues Umschmelzen unter Zusatz von mehr Schwefelsäure.

Etwas von der Herbstreise.

Wie man sich reisend freut, mitten aus dem Strom der Unbekannten ein Freundes-Antlitz auftauchen zu sehen, so erquickte mich auf der grossen münchener Ausstellung der Anblick eines, wenn auch überaus schlichten, aber tief empfundenen Bildes, in welchem ich sofort einen bekannten Maler erkannte, der mir schon anderswo viel Labung geboten, der Maler der Stationen im antwerpener Dom, Hendrix.

Wer wollte läugnen, dass in München eine Menge der allerbemerkenswerthesten, brillanten Werke berühmter Meister, erstaunenswerthe Kunststücke unbekannter Künstler, eine frappante Masse von Talent beisammen vereinigt sei — aber froh und glücklich wird man nicht dabei. — Das Maasslose, das Raffinement, auch das der Gemeinheit, ist so durch alle Abtheilungen verbreitet, dass man nirgends zur Ruhe kommt, überall wiederwärtige Nachbarschaft empfindet.

Im geraden Gegensatz zu den vielen ge- oder missglückten Anläufen nach Neuheit, Eleganz und Brillanz, coquettester oder scheinlosester Natürlichkeit, oder berechnetster Glätte, einer gesuchten Kleinheit oder ungerechtfertigtsten Grösse, fiel mein Blick bald auf ein Bild in bescheidenen Proportionen und bescheidenem dunkelm Rahmen: „Die heiligen Frauen trauernd", von Hendrix in Antwerpen.

Die Stationen im antwerpener Dom sind ja hinreichend bekannt — auch durch vortreffliche Photographieen, denen ich vielfach begegnet — und haben Andächtige und Kunstfreunde fort und fort erbaut; im ersten Augenblick glaubte ich ein mir bekanntes Stück aus der Station vor mir zu haben; dieses Bild ist aber selbständige Composition, schlicht, aber sehr schön gezeichnet, einfach colorirt in der realen Weise der altflandrischen Schule und der durch den eben leider allzufrüh verstorbenen Meister Leys wieder wirksam aufgenommenen Anschauung, wahr und tief empfunden.

Mancher, der im Dom mit inniger Freude und

Rührung die Station hat voll würdigen gekonnt, hat vielleicht in dem Monstre-Salon von München das Hendrix'sche Bild ganz unbeachtet gelassen, wie man etwa in der grossen Welt die Gestalt im unscheinbaren Gewande zwischen grossen Toiletten übersieht; mir ist dieses Bild vor den meisten anderen köstlich in der Erinnerung geblieben.

Möge der Tod des berühmten, mit Ehren überhäuften Meisters nicht seine Schüler zu schwer treffen, mögen sie nicht erlahmen im Kampfe gegen Zopf und Akademie!

Eine Ausstellung ganz anderer Art sah ich bald darauf in Stuttgart, wo nach den Vorgängen von Hohenstein in Sachsen eine ziemlich reichliche Auswahl kirchlicher Geräthe und kirchlicher Ausstattungsgegenstände für den evangelischen Cultus und kirchlich-architektonische Zeichnungen in den geräumigen Localitäten des Königsbaues zusammengebracht waren.

Als das Erfreulichste und Bemerkenswertheste mussten einen die vielen Paramente, zumeist Altarbekleidungen, interessiren, welche in der sächsischen Abtheilung, von der übrigen Ausstellung getrennt, durch Herrn Pastor Meurer vortrefflich arrangirt, in drei Gruppen hervorleuchteten, Webereien und Stickereien aus der Kunstanstalt von Karl Giani in Wien, Nadelarbeiten der Damen des Niedersächsischen Paramentenvereins und eine grosse Anzahl von Arbeiten des vielfach genannten M. E. Beck in Herrenhut. In Stil und Technik bekunden sämmtliche Sachen überraschende Sicherheit.

Hielten nur die kirchlichen Geräthe gleichen Schritt mit dem eben besprochenen Parament! Aber hier ist noch so viel Unkenntniss, namentlich so viel Scheinwesen! — und berliner Zinkguss kann immer noch nicht ganz überwunden werden. Ein Ciseleur, Scheele in Leipzig, hatte vortreffliche, durchaus mustergültige Gegenstände ausgestellt, die weit allem Anderen voraus waren.

Architektonische Zeichnungen ersten Ranges (von Professor Fr. Schmidt in Wien, Martens in Kiel, Pieper in Dresden und Möckel in Zwickau) waren in der sächsischen Abtheilung ausgestellt, während namentlich Hase in Hannover auf der anderen Seite glänzte und auch Leins in Stuttgart Respectables bot.

Rühmend seien noch die Teppiche von Fröhlich & Leven in Köln erwähnt.

Auf der Weiterreise über den Bodensee zur Schweiz erfreute mich noch in deren architektonischer Dürre eine im Bau begriffene, reizende gothische Kirche — geistreich den Landesüberlieferungen angepasst — im lichtensteiner Ländchen und dessen Hauptort Vaduz, die, in anmuthigster und zugleich imposantester Natur am Fuss des Schlossberges gelegen, von Fr. Schmidt erbaut wird und wo zu hoffen ist, dass der regierende Fürst auch sein wunderbar gelegenes Schloss demnächst durch denselben Meister möge neu erstehen lassen, wie es mit Schloss Fischhorn, auch den Lichtensteinern gehörig, bereits geschehen.

Versengender Föhn und Unwohlsein verhinderte mich diesmal, die interessanten mittelalterlichen Bauten vom nahen Feldkirch aufzusuchen, und ich ward mit den herbstlich verwehenden Blättern zu meinem Norden zurückgezwungen. A. P.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Wir beeilen uns, einen Schmerzensschrei einzuregistriren, welchen einer der lautesten Zukunfts-Aesthetiker und eifrigsten Ultramontanenhetzer, F. Pecht, in der augsburger Allgemeinen Zeitung (Beiblatt Nr. 289) ausstösst. Es heisst dort u. A., wie folgt:

„Wien hat Aufgaben genug für die beiden zweifellos grössten jetzt lebenden Architekten, Hansen und Semper (!!) und wenn bisher die Privaten Alles, der Staat so gut wie nichts für die ganze so merkwürdige Entwicklung der Architektur in Wien gethan hat, so kann er doch wenigstens von sich behaupten, dass er sie nicht so positiv gehindert habe, wie die Kirche es dort und anderwärts durch ihre Protection der Gothik thut. Von dieser verkehrten Thätigkeit haben wir eine Menge Proben vor uns in den zahlreichen Planen der hervorragendsten Repräsentanten dieser Richtung, Schmidt's und seiner Wiener Schule. Nichts ist charakteristischer für den heutigen Zustand dieser vom Ultramontanismus beherrschten Institution (!), die einst an der Spitze der Kunstentwicklung stand, als der bauliche Ausdruck, den sie in dieser Schule gefunden. Wenn schematische Rohheit und finstere Härte verzeihlich sind als die naiven Erscheinungen einer unentwickelten Zeit, so wirken sie doppelt abstossend, wenn sie absichtlich gemacht, zum Systeme versteinert auftreten, wie hier. — — Demnach darf man sich freilich nicht wundern, wenn eine solche Periode, in der die unversöhntesten Gegensätze derart neben einander bestehen, noch ziemlich weit von einem perikleischen oder Renaissance-Zeitalter entfernt ist; denn ein solches setzt nicht nur classische Künstler, sondern auch eine gewisse durchschnittliche Höhe des Kunstgeschmacks im Publicum als erste Bedingung voraus. Diese Durchschnittsbildung ist indess allerdings im Wachsen, trotz der reactionairen und barbarischen Tendenz des einstigen Hauptträgers derselben, der Kirche; der noch immer so grosse Umfang des Einflusses der letzteren zeigt uns aber auch, wie weit wir noch vom Ziele sind!!"

Demnächst folgt noch ein Ausbruch des Aergers darüber, dass sogar, in München, wo doch der entschiedenste Anlauf nach dem „perikleischen Zeitalter" hin genommen worden war, ein Schüler von Fr. Schmidt, der Architekt Hauberisser, das Rathhaus in gothischem Stile aufbaut. Das Allerschlimmste verschluckt Herr Pecht auffallender Weise schweigend, obgleich dasselbe ihn doch zweifelsohne vorzugsweise in eine so gereizte

Stimmung versetzt hat — den Sieg Schmidt's nämlich in der Concurrenz für den Wiener Rathhausbau, zu welchem ihm natürlich nur verkappte Jesuiten verholfen haben können. Im Uebrigen entnimmt man schon zur Genüge aus dem vorstehend auszugsweise Mitgetheilten, dass die „Durchschnittsbildung“ des Herrn Pecht in ihrer Entwicklung noch ziemlich weit zurück ist, indem er z. B. noch nicht einmal weiss, dass nicht bloss in dem katholischen, sondern auch in dem protestantischen England die Gothik wieder unbedingt herrschend geworden ist, während andererseits in Rom, bekanntlich dem Hauptsitze der katholischen Kirche, das Schoosskind des Herrn Pecht, die „Renaissance“, üppig gedeiht. Demnach dürfte Herr Pecht wohl daran thun, es mit Rom fernerweit nicht zu verderben, wohingegen man andererseits in Rom sich veranlasst sehen sollte, ernstlich darüber nachzudenken, warum Herr Pecht und seines Gleichen so eifrige Fürsprecher der Renaissance sind.

A. R.

Köln. Das prachtvolle Südportal des Kölner Domes ist vollendet. Die Schaaren von Statuen haben ihre Plätze eingenommen zwischen den sauber gemeisselten Tragsteinen und Baldachins, im Ganzen 107, darunter allein 38 lebensgrosse, ausserdem 8 Reliefdarstellungen der Leidensgeschichte Christi, sämmtlich aus der Hand eines Meisters, des Dombildhauers Prof. Chr. Mohr, hervorgegangen. Wenn das Auge und die Phantasie allein schon durch den eminenten Aufwand plastischer Steingebilde gefesselt werden, so wird das Gemüth noch mehr durch die seltene Harmonie und das wahrhaft künstlerische Ebenmaass befriedigt, welches diese Werke durchgeistigt.

Berlin. Vor Kurzem ist in Berlin ein höchst seltener Fund gemacht worden. Derselbe besteht nämlich in einer Hostienpfanne, welche der Inschrift nach jetzt 1261 Jahre alt ist. Unter den Inventarstücken einer schon im vorigen Jahrhundert gegründeten, jetzt noch bestehenden Oblateubäckerei (alte Leipzigerstrasse 17) ist nämlich in einem Winkel versteckt die erwähnte, von Schmiedeeisen angefertigte Pfanne vorgefunden worden, welche der Sage nach von einem Kloster herstammt, wo die Zubereitung des Abendmahlsbrodes früher Statt gefunden hat. Die lateinische Inschrift dieses höchst merkwürdigen Alterthums nimmt auf den 34. Psalm Bezug und enthält in 9 Reihen mehr als 80 römische Initialen mit der Jahreszahl 608. Die Pfanne ist 13 Pfund 4 Loth schwer, hat einen Durchmesser von 8 Zoll, die ganze Länge beträgt 34 Zoll und sie ist zum Gebrauche vollständig eingerichtet.

Vallendar. In den ersten Tagen des Monats Mai wurde beim Bau der rechtsrheinischen Eisenbahn, unterhalb Vallendar, ein Münzfund gemacht, der zu den interessantesten Funden gehört, die seit lange in der Rheinprovinz zu Tage gekommen sind. In einer Tiefe von 12 Fuss fand sich ein kleiner irdener Krug mit 9 Gold- und 66 Silbermünzen, die fast alle sehr gut erhalten sind und sich, wie folgt classificiren: 2 Royald'or von Karl IV. von Frankreich (1322—27), 7 Goldflorin von Florenz (mit der Lilie und Johann Baptist), 8 Tournosen von Philipp dem Schönen von Frankreich (1285—1314), 55 Sterlinge von Eduard I. von England (1272—1307), 1 Sterling von Johann I. von Böhmen, (1306—46), 1 Sterling von Johann III. von Flandern († 1322), 1 Sterling von Gualcherus von Porcien. Der ganze Fund ist von der Direction der Rhein. Eisenbahn der Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden in Bonn überwiesen worden und wird in dem nächsten Jahrbuche des Vereins ausführlich beschrieben werden.

Wien. Die Kirchenbauten der Reichshauptstadt machen einen erfreulichen Fortschritt; die drei grossen Pfarrkirchbauten, welche Dombaumeister Schmidt durchzuführen hat: die Kirchen in der Vorstadt Weissgärber, in Fünfhans und der Brigittenau, sind jede für sich selbständige und originelle Lösungen im gothischen Stile, welche die Aufmerksamkeit sachverständiger Kunstfreunde in hohem Grade auf sich ziehen. Die Herstellung eines gothischen Rund- oder besser Polygon-Baues, wie er in Fünfhaus durchgeführt wird, ist in mancher Hinsicht von nicht geringer Bedeutung in der Entwicklung der Gothik in unseren Tagen. Die Brigittenauer Kirche zeigt eine interessante Lösung der Vorhalle und eine eben so originelle Lösung der Decke und des Daches, die Weissgärber Kirche bereits in ihrem gegenwärtigen Aussehen eine grossartige Thurmanlage. Der Bau der Votivkirche, die jetzt schon eine Perle der Bauten Wiens genannt werden kann, ist bis zur Vollendung der Thürme gekommen. Heuer wird das Chor wahrscheinlich ausgebaut und die ganze Vorderseite abgerüstet werden.

Ulm, im October. Unsere Münster-Restauration ist dermalen sehr lebhaft im Gange; gleichwohl sollte sich die Bauleitung nicht jetzt schon ernstlich mit der Erhöhung der Thürme und überhaupt eigentlichem Fortbau beschäftigen — wie in öffentlichen Blättern geschehen — so lange noch grossen Gebrechen am Münster nicht abgeholfen ist, wie z. B. am Hauptthurme. Der fernstehende Freund könnte an dieser Angabe zweifeln, zumal nahezu eine halbe Million Gulden für Restauration verausgabt wurde, wer aber vom Kranze ab auf die unter ihm stehenden Bogen des Sprossenwerkes sieht, wird sich davon überzeugen, dass dieselben — namentlich auf der Nord- und Ostseite — nur mit eisernen Bändern noch zusammen gehalten werden. Allerdings ist in diesem Jahre die nordwestliche Wendeltreppe vom Portalfenster ab bis auf den Kranz fertig geworden und der Mittelpfeiler über dem Portalfenster derselben Thurmseite zur Ausbesserung auch bereits eingerüstet; auch ist das Strebebogenwerk bis an den Thurm vollendet, jedoch so lange nicht das Dachgebälke des Mittelschiffes von einem Springwerk in ein Hängewerk umgeändert ist, ist auch der angeblichen Gefahr, dass die Sargwandungen stets fort auswärts gedrückt werden, nicht vorgebeugt. Die Hauptthätigkeit der Bauleitung hat sich jetzt auf die Erhöhung der Strebepfeiler des Chores und auf den Gang zwischen denselben geworfen; ob der Gang bedeckt werden solle oder nicht, scheint noch nicht entschieden zu sein. Ebenso solle über die Art und Weise der Bedachungen der Thürvorhallen eine getheilte Ansicht noch herrschen, obgleich auch darüber der Stil des Baues selbst und alte Zeichnungen maassgebend genug wären, wenn man nicht anders auch selbstschöpferisch sein wollte. Uebrigens ist das

Steinmaterial und die Steinhauerarbeit sehr gut und schön, nur ist in letzterer Beziehung zu bedauern, dass viele dieser kostbaren Ornamente eine solch hohe Aufstellung erhalten, in welcher ihre zarte Ausarbeitung nicht nur verschwindet, sondern dass sie gerade in Folge derselben auch schneller verwittern. Im Allgemeinen möchte zu bemerken erlaubt sein, dass bei einer derartigen Restauration und bei gegebenen Mitteln hierzu der wesentliche Grundsatz, dass stets das Nöthigste dem Nöthigen und zwar möglichst von oben gegen unten zu vorgezogen werde, auch möglichst eingehalten werde.

An der Ausbesserung der Glasgemälde des Chores wird gleichfalls ununterbrochen fortgemacht; es hat sich dadurch erst Gelegenheit gegeben, auch die Technik derselben — namentlich die der zwei Fenster von Hans Wild, vom Jahr 1480 erkennen zu können und dadurch die Vermuthung zu gewinnen, dass nicht nur in der Composition und in der Zeichnung der Darstellungen, sondern auch in der technischen Ausführung derselben eine grosse Verwandtschaft mit dem Volkammer'schen Fenster in Nürnberg Statt findet und somit beide Kunstwerke einem und demselben Meister zugeschrieben werden könnten. Auffallend ist es, dass bei der Restauration des Fensters, welches die Legende des Evangelisten Johannes darstellt, das ursprüngliche Wappen des Stifters in das würtembergische verwandelt wurde; auch erscheinen die neu gefertigten Theile etwas zu grell und transparent. Sind einmal alle Fenster des Chores gereinigt und wieder geordnet, so muss die Wirkung auf den Beschauer bezaubernd sein, aber auch der Rückblick für ihn um so betrübender auf das Portalfenster, welches jetzt nicht nur grossentheils verdeckt hinter dem Orgelbau hervorblickt, sondern vermöge seines blauen Anstriches auch einen kalten Eindruck macht: sein ursprünglicher Effect ist ihm in jeder Beziehung geraubt! Bei der vor etlichen Tagen vorgenommenen Versetzung des Denkmals der Weihe des Münsters von der Vorhalle der Taufthür ins Innere der Kirche hat sich gezeigt, dass zu demselben ein jüdischer Grabstein vom Jahre 1341 verwendet wurde; eben so hat sich bei einer näheren Besichtigung des grossen Sacramenthäuschens in der Höhe von 30 Fuss in dem Sockel einer Heiligenfigur das Wappen der Stadt und das Reichswappen, beide von einem Engel gehalten, hoch erhaben ausgehauen, vorgefunden, wodurch die vor mehreren Jahren aufgetauchte Behauptung, das Werk sei eine Privatstiftung, an seiner Wahrscheinlichkeit bedeutend verliert. Wird einmal das ganze Sacramenthäuschen gereinigt von seinem dicken Anstriche, so findet sich vielleicht auch ein Meister-Monogramm und eine Jahreszahl. Der mit obiger Behauptung in Verbindung gesetzte „Meister van Weingarten" wird daher auch um so zweifelhafter und die alte Annahme, der Meister sei Adam Kraft, wieder wahrscheinlicher. Dem Vernehmen nach soll nun bald die schon längst von hier aus angekündigte Abhandlung über die alten Gesetze der Wasserspeier erscheinen, welche Grundsätze für die sich hiefür interessirenden Architekten und Alterthumsforscher um so mehr von Wichtigkeit sein mögen, da am Münster diese wieder aufgefundene Geheimlehre bereits in der Wirklichkeit durchgeführt sein solle; im Wesentlichen beruht sie auf der Abtheilung der reinen und unreinen Thiere.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: **J. van Endert.** — Verleger: **M. DuMont-Schauberg'sche** Buchhandlung in Köln.
Drucker: **M. DuMont-Schauberg.** Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 22. — Köln, 15. November 1869. — XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die symbolische Zoologie in der christlichen Wissenschaft und insbesondere in der christlichen Kunst. Von B. Eckl. VIII. Das Schwein. IX. Der Igel. — Ueber die moderne Oper. — Ueber Altargeräthe. — Besprechungen etc.: Hildesheim. Wien. Rom.

Die symbolische Zoologie in der christlichen Wissenschaft und insbesondere in der christlichen Kunst.

Von B. Eckl.

(Schluss.)

VIII. Das Schwein.

An einer beträchtlichen Anzahl von kirchlichen Denkmälern der gothischen Baukunst hat man eine sehr eigenthümliche Darstellung wahrgenommen: eine Sau, an welcher Juden saugen! Eine solche findet sich z. B. im Dom zu Magdeburg, an der Stadtkirche zu Wittenberg, in der Nicolaikirche zu Zerbst, an der St. Anna-Capelle zu Heiligenstadt, am Rathhause zu Salzburg, im Münster zu Basel, im Dom zu Regensburg und im Dom zu Freising[1]). Das häufige Vorkommen derselben führt auf den Gedanken, dass das Bild nicht etwa einer zufälligen Laune eines Steinmetzen zuzuschreiben sei, sondern dass ihm ein allgemeiner Gedanke und Beziehung zur Grundlage diene. Was bedeutet nun dieses Bild? Diese Frage wird verschieden beantwortet. Einige sagen uns, es bedeute nichts; es sei einer jener unfeinen derben Scherze, die man auch an anderen Stellen gothischer Kirchen, an Chorstühlen etc. entdecke. Andere führen diese Darstellung ganz allgemein auf den Hass zurück, den die Juden sich im Mittelalter von den Christen zugezogen haben. Herr Otte beschränkt sich auf die Bemerkung: Dieses Bild verrathe offenbar eine dem Judenthum feindliche Tendenz[1]). Diese zu allgemeine Antwort kann uns nicht befriedigen und wir wollen daher versuchen, eine andere Deutung zu geben.

Von allen Thieren, welche in der Nähe des Menschen getroffen werden, ist das Schwein dasjenige, welches der Erde am meisten und ausschliesslichsten zugewendet ist. Sein Blick ist wie seine Schnauze immer auf das Gröbste und Materielste gerichtet. Die anderen Hausthiere gewähren dem Menschen während ihres Lebens mannigfachen Nutzen. Das Pferd, indem es ihn trägt; das Schaf, indem es in kleidet etc. Das Schwein aber gewährt nicht eher Nutzen, als bis es geschlachtet ist. Auch von den edleren Regungen des Dankes, der Anhänglichkeit, der Treue, die sich bei anderen Thieren zeigen, offenbart das Schwein keine Spur. Es tritt mit den Füssen in den Trog, aus dem es frisst und verzehrt die Eicheln, ohne jemals an den Baum hinaufzuschauen, welcher diese Frucht getragen hat. Ein Aufblick nach oben ist dem Schweine völlig fremd. Wird dasselbe aber auf den Rücken geworfen, so, sagt man, übe der unendliche Raum eine solche Macht auf dasselbe aus, dass es vor Schrecken sich nicht zu bewegen getraue. Diese Bemerkung ist keine neue; mag auch wenig Wahrheit in ihr sein, so ist der Gedanke in ihr doch sehr wohl geeignet, eine lebhafte Vorstellung davon zu geben, wie sehr das Schwein allen höheren Beziehungen abgewendet ist. Die Alten schrieben überdies dem Schwein einen hohen Grad von Fruchtbarkeit zu und wegen

1) Vergl.: Handbuch der Kunstarchäologie von H. Otte, Leipzig 1854, S. 286.

1) A. a. O. S. 286.

dieser Eigenschaft wurde es bei verschiedenen Völkern gewissen Gottheiten als Opfer dargebracht. So geschah dies bei den Aegyptern an einem bestimmten Feste der Isis und des Osiris; bei den Griechen und Römern wurde es der Cybele, der Ceres oder der Mutter Erde geopfert. Die Beziehung, in welcher das Schwein zu jenen Gottheiten und diesen Festen gedacht wurde, ist leicht zu erkennen. Da diese Gottheiten die Erzeugungskraft, die Fruchtbarkeit in der Natur repräsentiren und die bezeichneten Feste dieser Idee gewidmet waren, so fand man in dem Schwein, welches man für das fruchtbarste unter den Hausthieren hielt, das geeignetste Thier, welches man als Opfer darbringen konnte. Römische Schriftsteller behaupten sogar, das Schwein sei das erste und älteste aller Opfer, welches den Göttern dargebracht worden. Obgleich die Aegypter das Schwein als Opfer darbrachten, so hielten doch sowohl sie als die Juden, Araber, Sarazenen und Phönicier dieses Thier für ein unreines, welches die Aegypter in allen anderen Fällen, ausser den bezeichneten, nicht berühren durften, ohne die geheiligten Vorschriften ihrer Religion zu verletzen. Betrachtet man das Schwein nach den angedeuteten Gesichtspuncten, so wird man nicht in Abrede stellen können, das es vor allen anderen Thieren, als das geeignetste erscheint, um als Sinnbild für den vollendeten Materialisten zu dienen. Auch unter den alten Deutschen wurde das Schwein unter sehr ungünstigen Gesichtspuncten betrachtet. In der deutschen Mythologie reitet der Teufel als Jäger auf einem Schwein, und das Schwein, das uns begegnet, deutet auf nichts Gutes[1]). Dem h. Antonius dem Einsiedler erscheint der Teufel in eben dieser Gestalt.

Nachdem wir diese Puncte hervorgehoben, werfen wir einen Blick in das Gesetzbuch Muhammed's. Nach der Lehre des Koran werden auch die Thiere wieder auferstehen und ins Paradies aufgenommen werden[2]). An diese Lehre des Koran schliesst sich eine Tradition der Türken, zufolge welcher alle Thiere die Predigt Muhammed's gläubig angenommen haben, ausgenommen der Büffel und das Schwein! Betrachten wir nun das Schwein als den Repräsentanten des Materialismus, ohne alle Beziehung, welche über das grob-irdische Element hinausgeht, und somit als Sinnbild des Unglaubens, so ist die Deutung unseres Bildes in und an den gothischen Kirchen gefunden. Das Schwein ist das Sinnbild des Unglaubens; es säugt die Juden mit der Milch des Unglaubens und hält sie ab, sich zum Christenthum zu bekennen. Milch ist ein bekanntes Sinnbild der Lehre. Das Schwein säugt die Juden, aber nicht aus eigenem Antriebe, sondern es wird durch die Rabbiner dazu angehalten. Desswegen hält hier der Rabbiner das Schwein beim Ohr, dort beim Beine fest, während die Juden an den Zitzen desselben, hier in Gesellschaft junger Ferkel, dort ohne diese Gesellschaft, saugen. Die Rabbiner waren es, denen man vorzüglich den Unglauben der Juden zur Last legte, in ihnen erkannte man die Urheber des Unglaubens der Juden. Den Rabbinern schrieb man nämlich eine unbeschränkte Herrschaft über die Gewissen der jüdischen Laien zu, und statt anderer Beweise, will ich mich gleich auf Luther berufen, der in der oben angeführten Schrift unter Anderem schreibt: „Wenn der Rabbi sagt, die rechte Hand ist links und die linke Hand ist rechts, so glauben ihm die gemeinen Juden und sprechen seine Worte nach.“ Was die Stärke in dem Ausdruck des Bildes betrifft, dessen Deutung uns beschäftigt, so darf man darüber nicht ganz nach den Ansichten unserer Zeit urtheilen. Ueberhaupt hatte eine derbere Ausdrucksweise im Mittelalter nichts Auffallendes; an Vergleiche, Bilder und Allegorieen, die von Thieren hergenommen, war man mehr gewohnt und auch von der Kanzel wurden damals nicht selten Ausdrücke vernommen, welche man mit Recht dort nicht mehr dulden würde. Aber auch von der Sache selbst, von dem Unglauben und der Hartnäckigkeit der Juden, hatte man eine ungemein starke Vorstellung. Luther bediente sich der ganzen Gewalt der starken Rede, die ihm zu Gebote stand, gegen die Juden; aber dennoch hält er es für unmöglich, irgend einen Juden zu bekehren[1]). „Denn“, sagt er an einer anderen Stelle, „ein Jude oder jüdisches Herz ist so stock-, stein-, eisen-, Teuffel hart, dass es mit keiner Weise zu bewegen ist. Wenn Moses mit allen Propheten käme, und thäte alle Wunderwerke vor ihren Augen, so wäre es doch umsonst!“

Hatte man aber solche Vorstellungen von der Hartnäckigkeit der Juden, kam der Hass hinzu, den das Volk gegen die Juden nährte, so kann die Stärke, die aus den bezeichneten Bildern spricht, nicht mehr auffallend erscheinen. Der einfache, aber schwach ausgedrückte Sinn des Bildes ist dieser: Der Jude ist und bleibt ungläubig, weil er dem Irdischen zugewandt ist und weil der Rabbiner ihn im Unglauben erhält. Wie nun ein solches Bild in und an den gothischen Kirchen zur Ausführung gebracht werden konnte, kann wohl nicht mehr

1) Simrock, Deutsche Mythologie.
2) Sure 6 und 29.

1) Von den Juden und ihren Lügen. Luther's Werke, Wittenberger Ausgabe, Band V, S. 454.

füglich Gegenstand einer Frage sein. Bildete man andere Sünden und Laster in den Kirchen ab, warum denn nicht auch den Unglauben?

Wir haben oben erwähnt, dass ein solches Bild, auf dem ein Schwein mit Juden dargestellt ist, sich auch im Dome zu Freisingen befinde. Hier hat dieses Bild folgende Aufschrift:

So wahr die Maus die Katz nicht frisst
Wird der Jud kein wahrer Christ!

welche Aufschrift eine ausdrückliche Bestätigung der Richtigkeit jener Deutung, die wir den bezeichneten Bildern zu geben versucht haben, enthält.

IX. Der Igel.

Der **Igel** wird dargestellt als:

1) der in Steinlöchern verborgene Igel;
2) der schwimmende Igel und
3) der auf Raub ausgehende Igel.

In dem ersten zeigt uns die belehte Sprache der Väter den zu Gott und zum rechten Wege zurückgekehrten Sünder, der in der strengsten Einsamkeit Busse thut. — Wenn der Igel in Gefahr ist, zieht er seinen Kopf und seine Pfoten unter seinen undurchdringlichen Panzer zurück. So dargestellt bezeichnet ihn die Kirche als das Sinnbild der Stolzen und Heuchler. Wenn man nun diese mit Dornen übersäete Kugel in ein Wassergefäss wirft, so wird das Thier zum Schwimmen genöthigt und zeigt seine Pfoten und seinen Kopf, gleich den Heuchlern, welche, so lange sie entblösst und arm sind, sich äusserlich den Anschein der Busse und Abtödtung geben, wenn sie aber empor kommen, allsogleich schwimmen, d. h. ihre Absichten offen zur Schau tragen.

Der Igel auf Raub schleicht sich während des Herbstes durch die Weinberge und Obstgärten und nimmt von den Trauben und Aepfeln, indem er sie an seine Stacheln spiesst, so viel als ihm beliebt und er nehmen kann. Als ein gefrässiges und diebisches Thier stellt ihn nun die christliche Symbolik als das Sinnbild des Räubers der Hölle, des Seelenräubers und desjenigen hin, der mit Wuth die Vollkommenheit der Gerechten blühen sieht und alles anwendet, sie ihnen zu rauben. Ein Miniaturbild des handschriftlichen Bestiariums des Arsenals bietet vier weisse Igel, von denen zwei am Fusse eines mit angefressenen Trauben beladenen Weinstocks und zwei andere auf dem Weinstocke selbst sich befinden, indem ein jeder derselben zwei oder drei Trauben und Aepfel an seinen Stacheln aufgespiesst hat.

In einem illuminirten Miniaturbild des Bestiariums der kaiserlich französischen Bibliothek (XIII. Jahrhundert) findet man einen mit Trauben beladenen Weinstock dargestellt, so wie zwei von Früchten strotzende Apfelbäume und 4 Igel. Der eine sitzt zu oberst auf dem Weinstock und schüttelt die Trauben herab; der andere befindet sich unten, und nicht zufrieden, seinen von schönen Beeren strotzenden Stachelpanzer zu zeigen, saugt er auch noch gierig eine herabgefallene Traube aus; der dritte wälzt sich, mit den Pfoten in der Luft, auf dem Obste und stachelt es mit seinen Spiessen auf und der vierte am Fusse des Baumes und bereits ganz mit Aepfeln beladen, nimmt noch einen in das Maul, wie Plinius dies erzählt, und zieht singend und seine Last tragend, seiner Wege.

Was nun die malerische Darstellung der Sitten dieses Thieres betrifft, so hat auch die Moral ausser dem Texte sein besonderes Miniaturbild, welches die „**Jagd des Teufels**" darstellt. Man sieht daselbst mehrere Mönche in Gesellschaft anderer Christen und von dem in einer Glorie erscheinenden Christus Gesegneter vor einem Altar knieen. Mitten unter diesen Scharen wirklicher oder verstellter Gerechten, in denen die zur Verzierung des Bildes dienende Weinranke das Sinnbild der Kirche erblicken lässt, schleichen sich scheussliche Teufel ein, welche sich in verschiedener Weise zu schaffen machen; der eine, vermuthlich der Teufel der Wollust, hat einen Körper, wie ein mit einem Affenkopfe geschmücktes Seeungeheuer und deutet durch diese Attribute den Schlamm der Verworfenheit und die Subtilität der herabwürdigenden Leidenschaften an; ein anderer, mit einem menschlichen Leibe und mit dem Gesichte und den Krallen eines wilden Thieres und mit einem Spiesse bewaffnet, greift den eifrigsten Mönch von hinten an. Diese Teufel sind die Igel, welche die Früchte des Weinstockes anspiessen, von welchem jeder Christ eine Rebe ist. Sie greifen die Mönche von hinten an, sei es, um die schlauen Wege und Feinheiten der Leidenschaften anzudeuten, oder um die irdischen Begierlichkeiten zu bezeichnen, da die Erde und die weltlichen Dinge in den heiligen Büchern *„posteriora"*, d. h. die Dinge hienieden, oder die hinteren heissen, während die himmlischen in denselben *„anteriora"*, d. h. die vorderen oder oberen genannt werden, nach denen man aus allen Kräften trachten und streben soll.

Wie der Igel, wenn er beladen ist „singend dahin zieht", so freut sich auch der böse Geist, wenn sein Fang ein reichlicher ist und wenn er eine reiche Beute in seinen höllischen Ofen werfen kann. Der leise Gesang des Thieres bedeutet diese höllische Freude. Auch warnen die Bestiarien die gerechten Menschen

sich vor diesem „schlimmen Igel“ recht in Acht zu nehmen[1]).

Die Sage von dem die Weinstöcke und Obstbäume plündernden Igel scheint in allen ihren Einzelnheiten eines jener Vorurtheile zu sein, welche das Mittelalter ohne alle Prüfung vom heidnischen Alterthum entlehnte, und nach welchem es, nachdem es einmal gleichsam sanctionirt war, auch moralisirte[2]). Dasselbe gilt auch von dem, was die Bestiarien seinen „Gesang“ nennen. Der Igel, sei es in der Freude, oder in den plötzlichen Aufregungen des Leidens, der Furcht, der Gereiztheit, hat, um seinen Gefühlen Ausdruck zu geben, nur einen schwachen und zischenden Schrei, eine Art widrigen und durchaus nicht wohllautenden Gegrunzes. Aber man musste ihn in jener Zeit des Wunderbaren, wo in die Naturgeschichte so viele fabelhafte Traditionen eingedrungen waren, singen lassen. Das Jahrhundert, in welchem man dem Krokodil die Gestalt des Elephanten gab, und das ein Reptil kannte, welches an der Stirn mit einem Smaragd geschmückt war, der seinem Gesichte als Fackel diente, und den es nach Belieben abnehmen und wieder aufsetzen konnte[3]) — ein solches Jahrhundert konnte auch wohl mit eben so viel Bestimmtheit den „lustigen Gesang“ des Igels als etwas Wirkliches hören und behaupten.

Ueber die moderne Oper.

Rede des Herrn Pfarrers Stein aus Köln bei der zwanzigsten Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands zu Düsseldorf.

Hochverehrte Herren! Es ist von dieser Stätte aus in den letzten Tagen hervorgehoben worden, von welch grossem Einfluss die schönen Künste auf das sittliche Leben der Völker sein können: wie sie so ganz besonders geeignet sind, die Bewegung des menschlischen Gemüthes nach verschiedenen guten oder schlimmen Zielen hinzulenken. Diese Bemerkung wurde da besonders geltend gemacht mit Bezugnahme auf die bildenden Künste. Gestatten Sie mir heute, von demselben christlich moralischen Standpuncte aus Ihre Aufmerksamkeit auf einen anderen Zweig der schönen Künste hinzulenken, der in unseren Tagen mehr als jeder andere Kunstzweig seinen Einfluss ausübt auf das sittliche Leben des Volkes, und der darum die Theilnahme einer Versammlung, wie die gegenwärtige ist, im höchsten Grade verdient. Der Kunstzweig, den ich hier im Auge habe, ist die Verbindung der dramatischen Poesie mit der Tonkunst. Mit einem Worte: die Oper. Welche grossartige Verbreitung dieser Kunstzweig in unseren Tagen allenthalben gefunden, wie er die Gunst des Theaterpublicums in einem ganz unglaublichen Grade erworben, wie er alle anderen Zweige der dramatischen Kunst, des gesprochenen Drama's, in den Hintergrund gedrängt hat, dies alles, meine Herren, ist Ihnen hinlänglich bekannt.

Weniger dagegen dürften Sie über die Gründe einer solchen Erscheinung mit sich im Klaren sein. Diese überwiegende Vorliebe für die Oper bei dem theaterbesuchenden Publicum ist noch nicht sehr alt. Noch vor vierzig Jahren standen die Meisterwerke der dramatischen Poesie mit den Meisterwerken der dramatischen Musik bei dem theaterbesuchenden Publicum in ziemlich gleicher Gunst. Neben Mozart und Karl Maria v. Weber standen Shakespeare und Schiller noch als gleich berechtigt, während dieselben heute vor Meyerbeer und Offenbach sich scheu zurückziehen müssen und in unseren Theatern von den Brosamen leben, die von der reichbesetzten Tafel dieser Günstlinge des Publicums abfallen. Fragt man begeisterte Opernfreunde, wie dies zu erklären sei, dann wird man belehrt, dass in unseren Tagen die Oper einen so grossartigen Aufschwung, eine so herrliche Ausbildung gefunden, und dass die musicalische Bildung im Volke so allgemein geworden sei, dass sich die Vorliebe des gebildeten Publicums für die Oper ganz von selbst verstehe. Von einem ungebildeten Publicum kann nämlich hier gar nicht die Rede sein. Wie Sie wissen, ist jeder, der das Theater besucht, von selbst ein gebildeter Mensch! (Bravo!) Sie werden hoffentlich daran nicht zweifeln, dass das Theater die Hauptschule der Bildung ist! (Bravo!) Die Galerie ist die Sexta und in den Sperrsitzen finden Sie die Primaner. — Also purer Kunstsinn und Liebe zur Musik soll es sein, was unser Theaterpublicum in hellen Haufen zu der modernen Oper führt! Das ist schwer zu glauben.

1) Z. B. das Bestiarium auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris (XIII. Jahrhundert), in welchem sich auch das oben erwähnte Miniaturbild befindet.

Daselbst heisst es:

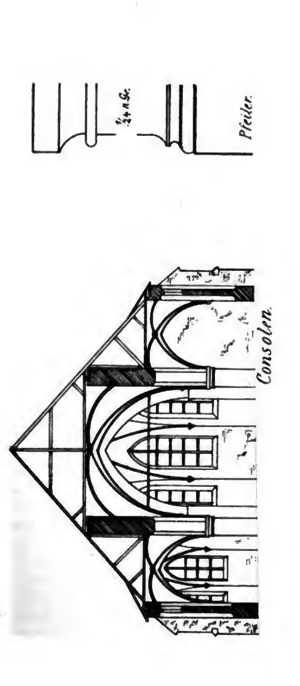
Boins chrestijens Kiraisins as,
Cest example n'oublie pa,
Mais garte-toi del hyreçon;
Del traitor enviers felon
Garde ta vigne et ton pumier etc.

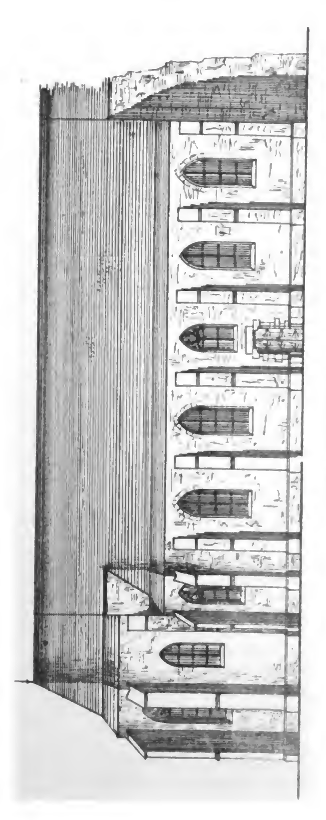
2) „Ich glaube nicht“, sagt Buffon, „dass die Igel auf die Bäume steigen, wie die älteren Naturhistoriker behaupten, noch dass sie sich ihrer Stacheln dazu bedienen, um an denselben Obst oder Weinbeeren fortzutragen. Sie nehmen vielmehr mit dem Maule, was sie nehmen wollen und, obgleich es deren viele in unseren Wäldern gibt, hat man doch noch niemals einen auf einem Baume gesehen.“ *Hist. Nat. s. v. „Herisson“*.

3) Dieses Thier heisst in den französischen Bestiarien „*Wivre*“, oder „*Guivre*“, oder *Guivère*“ — eine Art geflügelter Schlange. Anstatt eines Smaragdes geben ihm einige Schriftsteller des Mittelalters einen wie Feuer glänzenden Karfunkel.

Cornelimünster.

Blatt II.





Fabrikarbeiterin, oft genug aber etwas viel Schlimmeres ist.

1) Kunst und Revolution.

oder „*Guivre*“, oder *Guivère*“ — eine Art geflügelter Schlange. Anstatt eines Smaragdes geben ihm einige Schriftsteller des Mittelalters einen wie Feuer glänzenden Karfunkel.

sein, was unser Theaterpublicum in hellen Haufen zu der modernen Oper führt! Das ist schwer zu glauben,

wenn man bedenkt, dass auch vor vierzig Jahren schon die Meisterwerke dramatischer Musik von Mozart, Karl Maria v. Weber und Anderen von Kunstkennern und Kunstfreunden gehörig gewürdigt wurden, und dennoch eine solche Theilnahme beim Theaterpublicum nicht fanden und auch jetzt nicht finden, wie die modernen Opern-Componisten sie finden. Oder sollten Donizetti und Verdi, Meyerbeer und Offenbach die Kunst besser verstehen als Mozart und Weber, als Spohr und Spontini sie verstanden haben? Das ist schwer zu glauben. Der Grund muss anderswo zu suchen sein, und es wird uns sehr interessiren, meine Herren, diesem Grunde nachzuforschen.

Richard Wagner sagt in einer vor etwa zehn Jahren erschienenen Broschüre[1]) Folgendes: „Das wirkliche Wesen der Kunst, wie sie jetzt die ganze Welt erfüllt, ist Industrie — ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, — ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten.“ Dieser hochbegabte Künstler hat hier seine Collegen im dramatischen Fach im Auge: die Opern-Componisten. Er kennt seine Leute ganz genau und er weiss auch selbst, wie es gemacht wird. (Heiterkeit, Bravo!) In den angeführten Worten hat er den Zweck und die Tendenz der modernen Oper ganz genau und richtig bezeichnet. Dieser Zweck ist kein anderer als Gelderwerb, und als Mittel zu diesem Zweck wird der Effect benutzt, der um jeden Preis und durch jedes Mittel erreicht werden muss. Der Industrialismus, dieser Tyrann unserer Zeit, hat auch die Oper seiner Herrschaft unterworfen, und unter dieser Herrschaft muss die Kunst verschmachten, indem sie an das Triebrad der Kunstfabrik gespannt wird. Nur Effect machen, Ueberraschen, etwas noch nicht Dagewesenes bringen, ist der Zweck der gegenwärtigen dramatischen Musik, und diesem Zweck wird nicht bloss die Kunst, sondern auch alles Andere zum Opfer gebracht, Religion und Politik, Sittlichkeit und Wahrheit. Diese verkehrte Richtung hat bei den Italienern ihren Ausgangspunct gefunden. Donizetti und Verdi haben in ihren dramatischen Musikwerken nur den Effect, nur die theatralische Wirkung im Auge gehabt, und haben diesem Zweck die dramatische Wahrheit vollständig zum Opfer gebracht. Dem Effect zu Liebe haben sie sich über die Gesetze der Moral und selbst der Vernunft hinweggesetzt. Das Ueberwiegen des Sinnlichen über das Geistige ist der hervorstechende Charakter ihrer Werke und ihrer Musik überhaupt. Ihre völlige Ausbildung aber hat diese verkehrte Richtung bei den Franzosen gefunden und bei denjenigen deutschen Opern-Componisten, die sich dem Effect zu Liebe selbst französirt haben. Den Musikern, die um des lieben Geldes willen in diese verkehrte Richtung eingingen, kam hier der gewandteste Operndichter der neuesten Zeit, Scribe, zu Hülfe. Dieser kannte das pariser Publicum, für welches er arbeitete; er wusste, wie dieses Publicum am besten zu ködern sei, und er hat den Geschmack dieses pariser Opern-Publicums maassgebend für das Opern-Publicum aller civilisirten Länder gemacht. In den Textbüchern, die von Scribe herrühren, ist Alles berechnet auf effectvolle Scenen, und jedes Mittel ist benutzt, was zu diesem Zwecke führen kann; jede Rücksicht auf dramatische Wahrheit, auf die Forderung der Sittlichkeit, selbst auf die Forderung des gesunden Menschenverstandes ist dem Zweck des Effectes hier untergeordnet. Frivole Anspielungen unreiner Art, die einer unreinen Phantasie reichliche Nahrung bieten und eine noch reine Phantasie nothwendig beschmutzen müssen, zweideutige Scenen, die auf der Bühne abgespielt werden, wie z. B. in „Fra Diavolo“, wo ein junges Mädchen sich auf der Bühne auskleidet und zu Bette legt, oder eine Badescene auf der Bühne, wie in den „Hugenotten“, oder Verführungsscenen, wie in „Robert der Teufel“, — politische Anspielungen, Huldigungen für die revolutionären Leidenschaften, wie in der „Stummen von Portici“, Schmeicheleien für gangbare irreligiöse Ansichten oder confessionelle Vorurtheile, endlich ganz besonders religiöse Scenen, die auf der Bühne aufgeführt werden, um lebhafte Contraste herbeizuführen, um einen ernsten, dunkeln Hintergrund zu machen, auf welchem sich dann nachher andere üppige Bilder desto greller und klarer abheben sollen, — das sind die Kunstmittel, deren dieser Operndichter und die in seine Richtung eingegangenen Componisten sich bedienen, um Effect und durch den Effect Geld zu machen. In Frankreich ist es, Dank diesen Industriellen, dahin gekommen, dass keine neue Oper Aussicht auf Erfolg hat, wenn sie nicht mit solchen Reizmitteln für die Leidenschaften reichlich ausgestattet ist. Und in Deutschland? Die deutsche Gutmüthigkeit macht alles mit, was der Franzose vormacht; sie lässt sich bereden, dort Naivetät zu finden, wo nur offenbare oder verhüllte Liederlichkeit sich zeigt; sie glaubt sogar eine religiöse Haltung in einem solchen Werke zu erkennen, in welchem die Religion missbraucht und herabgewürdigt wird; sie bildet sich endlich ein, durch jene französischen Kunstfabricanten die dramatische Musik auf den Gipfel ihrer Ausbildung gebracht zu finden, während dieselbe in der That nur noch eine geschickte Fabrikarbeiterin, oft genug aber etwas viel Schlimmeres ist.

1) Kunst und Revolution.

Wenn es nun nicht geläugnet werden kann, dass unser angeblich so kunstsinniges Opernpublicum im Grossen und Ganzen von dem Taumelkelch der modernen Oper nach französischem Geschmack berauscht ist, dann muss zugleich anerkannt werden, dass es bei uns in Deutschland auch noch viele kunstliebende und kunstverständige Männer gibt, die vor diesem musicalischen Baal sich nicht beugen wollen und die auch in Beziehung auf die moderne Oper der Wahrheit immer das Zeugniss geben, unbekümmert um das Geschrei und den Spott der gedankenlosen Menge, die in der Kunst nur Sinnengenuss und Zeitvertreib sucht (Zustimmung).

Hier lassen sie mich das Andenken eines edlen Mannes und grossen Meisters der Tonkunst erneuern, den die Stadt Düsseldorf eine Zeit lang den Ihrigen zu nennen die Ehre hatte. Es ist Felix Mendelssohn-Bartholdy. Aus seinen hinterlassenen Briefen wissen wir, dass er während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn das innige Verlangen hegte, seine bedeutenden Kräfte auch im dramatischen Fach an einer grossen Oper zu versuchen, dass er aber dieses Ziel nicht erreicht hat, weil es im trotz aller Bemühungen nicht gelingen wollte, einen ihm zusagenden Operntext zu erlangen. Als er sich nun auf seiner Kunstreise längere Zeit in Paris aufhielt, schrieb sein Vater ihm dorthin, er möge sich bei Scribe ein Textbuch anfertigen lassen, diesen Text in Paris componiren und ihn in Paris zuerst zur Aufführung zu bringen suchen. Der Vater schrieb offenbar als sachkundiger Geschäftsmann (Heiterkeit). In seiner Antwort an den Vater schildert Mendelssohn zunächst die Schwierigkeiten, welche sich dem Fremden in Paris entgegenstellen, der dort versucht, ein eigenes Werk zur Aufführung zu bringen, und dann schreibt er Folgendes: „Dazu kommt noch, dass der Hauptpunct bei ihnen (den Franzosen nämlich) einer von denjenigen ist, in denen man, wenn auch die Zeit sie verlangt, und wenn ich auch vollkommen einsehe, dass man im Ganzen genommen mit der Zeit, nicht gegen die Zeit gehen müsse, sich ihr geradezu entgegenstellen soll. Es ist der Punct der Unsittlichkeit. — Wenn in „Robert der Teufel" die Nonnen eine nach der anderen kommen und den Helden zu verführen suchen, bis es der Aebtissin endlich gelingt, — wenn der Held durch einen Zauber in das Schlafgemach seiner Geliebten kommt und sie zu Boden wirft, in einer Gruppe, über die das Publicum hier klatscht und in ganz Deutschland vielleicht nachklatschen wird, und wenn sie ihn dann in einer Arie um Gnade bittet; und wenn in einer anderen Oper ein Mädchen (auf der Bühne) sich auskleidet und dabei ein Lied singt, wie sie morgen um diese Zeit verheirathet sein werde, — es hat Effect gemacht, aber ich habe keine Musik dafür, denn es ist gemein. Und wenn das heute die Zeit verlangt, und nothwendig findet, dann will ich Kirchenmusik schreiben." (Bravo!).

Ehre dem braven Manne, dem christlichen Künstler, der so sich selbst geehrt hat, indem er verschmähte, Ruhm und Geld dadurch zu erwerben, dass er die ihm verliehene Gottesgabe der Kunst an die Gemeinheit verkauft hätte! (Bravo!)

Wie hier Mendelssohn schon andeutet, ist es ganz besonders Meyerbeer gewesen, der in diese verkehrte, zweideutige Richtung eingegangen ist. Dieser sehr begabte Tonkünstler hatte in seinen früheren Jahren verschiedene Opern componirt, die kein Glück machten. Er hatte es versucht, im deutschen und italienischen Stil; es wollte nicht ziehen. Da hat er sich zum Geschäftsstil gewandt, und nun ging es glänzend. Jetzt liess er sich seine Textbücher hauptsächlich von Scribe zurecht machen, und diese beiden schönen Seelen verstanden einander vortrefflich. Der eine sorgte für pikante Scenen, ohne es mit den Forderungen der Vernunft und Moral strenge zu nehmen; er warf reichlichen Köder aus für jegliche Leidenschaft; er bot alle Wunder der Decoration auf: der Andere illustrirte das alles mit einer blendenden Musik, die überall nur nach Effect hascht und es mit der dramatischen Wahrheit nicht genau nimmt. So ist Meyerbeer der berühmteste, und, was die Hauptsache war, der reichste Musiker der ganzen Welt geworden. Er verstand das Geschäft wie Keiner vor ihm: er wusste, wie's gemacht wird. Ganz besonders ist bei Meyerbeer die Vorliebe für religiöse Scenen auf der Bühne hervorzuheben. Er benutzt solche Scenen immer sehr geschickt, um grelle Contraste hervorzubringen und dadurch Effect zu machen. Keine seiner letzten Opern entbehrte dieser scharfen Würze. Aber als Jude steht er zwischen den christlichen Confessionen ziemlich unparteiisch; er misshandelt und verhöhnt die eine wie die andere. Hat ihm in „Robert der Teufel" vornehmlich der Katholicismus das Material zu religiösen Scenen bieten müssen, dann missbraucht er in den „Hugenotten" den Protestantismus zum gleichen Zwecke. Hier führt Marcell, eine wunderlich bornirte Figur, ein fanatischer Hugenotte, überall mit einem bekannten protestantischen Kirchenliede in die Handlung hinein, immer ganz unpassend und widersinnig, aber durch den Contrast immer effectvoll. Es ist die Melodie des Luther'schen Chorals: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Auf den durch dieses Kirchenlied hervorgerufenen Contrasten beruht grossentheils die Wirksamkeit dieser so beliebten Oper. Gleich im ersten Act sitzt eine lustige

Gesellschaft von Rittern zusammen bei einem Zechgelage; sie singen ein lustiges Lied. Marcell, der Wunderliche, brüllt dazwischen unter Pauken- und Trompetenbegleitung: „O, höre mich, du starker Gott, an dich mein Ruf ergeht!“ Dieses Lied, mitten ins Saufgelage hinein, mitten in ein frivoles Lied hineingesungen, meine Herren, dass muss Effect machen. Im zweiten Act kommt eine sehr heftige Scene vor. Der Graf Saint-Bris hat auf Antrieb der Königin Margaretha dem Ritter Raoul seine Tochter angeboten; dieser verschmähte sie; Valentine, die verschmähte Tochter, jammert; die Königin Margaretha predigt Frieden; Alles schreit und wüthet durcheinander: und Marcell brüllt seinen Choral dazu: „O Gott, du unser Schirm und Hort, erhöre unser Flehen!“ Heisst das nicht mit der Religion schnöden Missbrauch treiben? Aber es macht Effect, und unser feinfühlendes Opernpublicum ist ganz entzückt darüber und hält die durch solche Contraste hervorgerufene Gemüthserschütterung für religiöse Erbauung.

In der „Africanerin“, dem neuesten und letzten Product seiner Muse, führt Meyerbeer uns gleich im ersten Act in eine Sitzung des geheimen Rathes des Königs von Portugal. Natürlich spielt hier der Grosinquisitor und mit ihm eine Anzahl von Cardinälen die Hauptrolle. Vasco de Gama wird schliesslich verurtheilt, in Ketten geschlagen, um in den tiefsten Kerker geworfen zu werden. Warum? Weil er das Dasein noch unbekannter, ferner Länder behauptet hat, von denen die heilige Schrift nichts weiss. Bekanntlich haben das die geistlichen Herren immer so an sich gehabt, dass sie wissenschaftliche Forschungen und neue Ideen mit Ketten und Kerker zu widerlegen suchten! Wenigstens wird das hier dem Publicum unter Pauken- und Trompetenbegleitung plausibel gemacht. Dazu kommt nun in dieser so berühmten und beliebten Oper eine sehr pikante Liebesgeschichte, es kommen verschiedene Gebetchöre hinein, endlich ein grosses Schiff mitten auf der Bühne und schliesslich der todbringende Manzanillabaum. Wer kann da widerstehen? Es wird alles gemacht, was gemacht werden kann.

Indessen, meine Herren, der Jude Meyerbeer hat die musicalische Industrie noch nicht bis aufs äusserste getrieben; der Jude Offenbach ist noch einen bedeutenden Schritt weiter gegangen. Wenn jener in seinen Werken hauptsächlich auf die Schaulust der gedankenlosen Menge speculirt und da, wo er seine Kunst der Frivolität dienstbar macht, wenigstens den äusseren Anstand ziemlich zu wahren sucht, dann hat Offenbach alle Scham und alle Rücksicht abgeworfen und hat in seinen komischen Opern die Kunst der frechsten und nacktesten Frivolität dienstbar gemacht. Das christliche Publicum aber läuft hin in dichten Haufen und bejubelt und beklatscht die musicalischen Zoten, die ihm der industrielle Jude von der Bühne herab vorträgt! „Orpheus in der Unterwelt“, „Die schöne Helena“, „Pariser Leben“ und andere Offenbach'sche Schmutzartikel, das waren in den letzten Jahren die Lieblingsgerichte unseres kunstsinnigen, gebildeten Opernpublicums. Diese Opern konnte man wochenlang Tag für Tag an den Strassenecken auf den Theaterzetteln angekündigt sehen, und mitunter riss man sich um ein Billet zu solchen Aufführungen, — natürlich bloss um der schönen Musik willen.

Da, meine Herren, hat die dramatische Musik die äusserste Gränze der Herabwürdigung erreicht. Nachdem die Muse der Tonkunst durch Meyerbeer und die neueren französischen und italienischen Opern-Componisten zur Kunstreiterin herabgewürdigt war, die in einem eleganten Costume sich producirt und zum Amusement eines hohen Adels und verehrlichen Publicums ihre Kunststücke macht, hat Offenbach die Muse unter die *Demi-Monde* geschickt; tiefer kann sie nicht mehr sinken. (Bravo!)

Nun, meine Herren, lassen Sie mich die im Eingange meines Vortrages aufgeworfene Frage wiederholen. Worin liegt der Grund der auffallenden Erscheinung, dass die moderne Oper die Gunst des Publicums in einem so hohen Grade erworben, und dass sie nicht allein die älteren Meisterwerke dieser Gattung, sondern auch alle Meisterwerke des gesprochenen Drama's auf unseren Theatern in den Hintergrund gedrängt hat? Wir können diese Frage jetzt beantworten, wie ich glaube. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung liegt darin, dass in der modernen Oper die Kunst in den Dienst der Sinnlichkeit getreten ist; dass sie alle höheren und edleren Zwecke aus dem Auge verloren und die Unterhaltung eines von Genüssen aller Art abgestumpften Publicums, die Befriedigung der Schaulust, die Huldigung gegen die herrschende Frivolität, Schmeichelei für die Leidenschaften und Irrthümer des Zeitalters und den Missbrauch mit gangbaren Schlagwörtern sich zur Aufgabe gestellt hat. Wer daran noch zweifeln wollte, den möchte ich noch auf eine höchst auffallende Erscheinung hinweisen: auf die Verbindung des Ballets mit der Oper, welche der herrschende Geschmack des Publicums jetzt zum Gesetze gemacht hat. Wie kommt das Ballet in die Oper hinein? Es steht meist mit der Oper weder in logischem, noch in musicalischem Zusammenhang. Es ist ein ganz fremdes Element, welches sich dort in die musicalisch-dramatische Handlung eindrängt, und welches

auftritt mit der unverhohlenen Tendenz, die Sinnlichkeit zu reizen. Die Vernunft muss das Ballet verachten (Bravo!), das sittliche Gefühl muss es verabscheuen (Bravo!), die Tonkunst muss es als eine schwere Verirrung beklagen (Bravo!), und dennoch hat die moderne Oper mit diesem frivolen Kinde der neuesten Zeit einen Lebensbund geschlossen. Da tritt die alte, bekannte Regel in Geltung: Sage mir, mit wem du umgehst und ich will dir sagen, wer du bist!

Das alles wollen sich freilich unsere Opernfreunde nicht sagen lassen. Solche Ansichten sind ihnen nur der Ausdruck eines von der modernen Bildung abgewandten und in verrotteten Ideen verkommenen Geistes. Und wenn ein solcher unglücklicher Weise von meinen Worten Kenntniss bekommen sollte, wird er gewiss die Finsterniss meiner ultramontanen Seele schwärzer schildern als die Farbe meines Rockes. Da soll es lediglich die ästhetische Bildung, der Kunstsinn, die Begeisterung für die Musik sein, was diese „Kunstfreunde" zu solchen Opern hinzieht, während diese nämlichen „Kunstfreunde" für ältere dramatische Tonwerke, die wirkliche Kunstwerke sind, aber kein pikantes Sujet haben und wenig Futter für die Sinnlichkeit darbieten, kühl sind bis ans Herz hinan; während die nämlichen „Kunstfreunde" oft bei den bedeutendsten Meisterwerken der reinen Tonkunst, bei Beethoven'schen und Mozart'schen Symphonieen, sich die Kinnbacken fast aus einander gähnen und bei der blossen Erwähnung eines Oratoriums von einer Gänsehaut überlaufen werden. (Bravo!) Und nun, meine Herren, die ernste Frage: Welche Stellung haben wir als Christen diesen bedenklichen Erscheinungen der Gegenwart gegenüber einzunehmen? Ein Kunstrichter des XVII. Jahrhunderts — der Mann hiess Wehrenfels — stellt für das Drama überhaupt folgenden Grundsatz auf: „Schliesslich sollen unsere Schauspiele von der Art sein, dass Plato in seiner Republik sie dulden, Cato mit Vergnügen sie anhören, Vestalinnen ohne Verletzung ihrer Schamhaftigkeit sie sehen und, was die Hauptsache ist, dass Christen sie anhören und besuchen können." (Bravo!) Das ist freilich ein sehr altfränkischer Grundsatz, meine Herren! Bei unseren meisten Theaterfreunden wird der Grundsatz arges Kopfschütteln erregen, und sie werden bei sich denken, der Mann sei in der Bildung noch sehr weit zurück. (Gelächter.) Indessen wird doch keiner es unternehmen, diesen Grundsatz zu widerlegen, diese Forderung als unberechtigt nachzuweisen. Sind diese Forderungen aber beim Drama überhaupt berechtigt, was wir so lange annehmen, als uns das Gegentheil nicht bewiesen wird, sollte man dieselben dann nicht auch bei der Oper geltend machen dürfen? Unterliegt das gesungene Drama nicht den nämlichen moralischen und ästhetischen Gesetzen wie das gesprochene Drama?

Wir pflegen an alle Erscheinungen, die im Leben an uns herantreten, einen zweifachen Maassstab anzulegen, den Maassstab des Gewissens und der Vernunft; sollten wir nicht berechtigt und verpflichtet sein, diesen Maassstab auch an die Oper anzulegen und nach dem Ergebniss einer solchen Prüfung unser Verhalten einzurichten? Auch diese Frage, meine Herren, wird keiner entschieden zu verneinen wagen. Und doch wird sie bei Vielen Anstoss erregen, denn es besteht nun einmal bei unsern Opernfreunden die stillschweigende Uebereinkunft, dass man da, wo es sich um die Oper handelt, vom Gewissen und vom gesunden Menschenverstande nicht sprechen soll. (Gelächter.) Wir aber, meine Herren, wir dürfen und wollen auf diesen Maassstab nicht verzichten. Wir würden unseren christlichen Standpunct verlassen, wenn wir diesen Maassstab nicht eben so gut bei der Oper, wie bei jeder anderen Erscheinung auf dem Gebiete des Lebens anwenden wollten. (Bravo!) Und wenn wir diesen Maassstab nun anwenden, wenn wir ihn anlegen an das Opernwesen unserer Zeit, und das Gemessene mit dem Maass nicht zusammenfällt; wenn Gewissen und Vernunft beiderseits ihre Missbilligung aussprechen; wenn das Gewissen sein Verdammungsurtheil aussprechen muss über die offenbare oder verhüllte Frivolität, welche die Würze der meisten modernen Opern ist, über die Verhöhnung aller Züchtigkeit und Scham durch das Ballet, über den Missbrauch, der hier mit der Religion getrieben wird, sei es durch eingeflochtene religiöse Scenen, oder durch offene Angriffe auf die Religion; wenn in den Gedichten, die diesen Compositionen zu Grunde liegen, in der Art und Weise, wie dort die Scenen in Rücksicht auf den Effect an einander gereiht und eingerichtet sind, allen Denkgesetzen und allen Forderungen des gesunden Menschenverstandes Hohn gesprochen wird; wenn Vernunft und Gewissen gleichmässig den Missbrauch verdammen müssen, der hier mit der Kunst getrieben wird, indem die Kunst zur Magd des Effectes, die Musik zur Sclavin der Decoration gemacht wird, und wenn sie beiderseits ihr Verdammungsurtheil aussprechen müssen über die Verlogenheit, womit man dies alles für wahre Kunst ausgibt und das Publicum zu überreden sucht, dass es sich dort nur allein um Kunstgenuss handle, wo es sich in der That nur um Sinnengenuss handelt: wenn alle diese schweren Anklagen des modernen Opernwesens leider als begründet erachtet werden müssen, meine Herren, wie sollen wir uns dann dieser Erscheinung unserer Tage gegenüber

verhalten? Wollen auch Sie, meine hochverehrten Herren und Damen, gedankenlos mit dem Strome schwimmen und ihrer Vernunft und ihrem Gewissen Stillschweigen gebieten, wo man Ihnen ein angenehmes Amusement in der Oper verspricht? Wollen auch Sie für ihr gutes Geld sich von der Bühne herab Dinge vorsingen lassen, die Sie verabscheuen würden, wenn man sie Ihnen vorsagen wollte? Wollen Sie Ihre heranwachsenden Kinder, Ihre aufblühenden Töchter, welche Sie daheim in Frömmigkeit, in Sittlichkeit, in christlichem Ernst und christlicher Zucht zu erziehen bemüht sind, wollen Sie denen dadurch Vergnügen bereiten, dass Sie sie zu diesen Opern hinführen? Sollten diese etwa dort ihre Religion achten lernen, wo sie die Religion als ein Spielzeug missbraucht sehen und offenbare Angriffe auf ihre Religion anhören müssen? Sollen dieselben dort vielleicht Schamhaftigkeit und Züchtigkeit lernen von den Balletttänzerinnen? (Beifall.) Sie haben sich die Antworten auf diese Fragen schon selbst gegeben. Ich habe nicht nöthig, sie auszusprechen.

Aber wozu nun diese Erörterungen? Was werde ich damit erzielen? Wird es mir dadurch gelingen, den so zerfahrenen Kunstzweig der dramatischen Musik aus der verkehrten Richtung, in welche er gerathen ist, in eine bessere Bahn zu lenken? Werden die Tausende und abermals Tausende, die ihren höchsten Genuss in der modernen Oper finden, von meinen Worten Kenntniss nehmen und denselben Beachtung schenken? Meine Herren, ich bin nicht so verwegen, das zu hoffen. Das aber hoffe ich mit Zuversicht, dass Sie alle durch meine Worte sich veranlasst finden werden, diesen Gegenstand von nun an schärfer ins Auge zu fassen und genauer zu prüfen; dass Sie Sich nicht werden bestimmen lassen durch das Urtheil der gewöhnlichen Kunstschwätzer und Kunst-Enthusiasten, sondern dass Sie selbst urtheilen werden, und dass Sie bei Ihrem Urtheil Ihren christlichen Standpunct nicht vergessen und verlassen werden. Und wenn meine Worte nur das erreicht haben, dann habe ich nicht vergebens zu Ihnen gesprochen. (Stürmischer, anhaltender Beifall.)

Ueber Altargeräthe.

Proben aus Giefers' „Erfahrungen und Rathschläge".

(Fortsetzung.)

Der gothische so wie der romanische Kelch sind oft auch mit Verzierungen versehen, aber bei den meisten sind diese eingravirt, und zwar dem Fusse und dem Schafte, äusserst selten ist die Kuppe mit Ornamenten versehen, oder, wo das der Fall ist, nur der unterste Theil; dagegen ist dieselbe bei neumodischen Kelchen oft bis zum Rande mit hervortretenden Ornamenten, Blätterwerk, Figuren, Kränzen u. dergl. überladen, woran beim Purificiren die Albe oft hangen bleibt und zwischen welchen leicht Schmutz sich ansetzt, der nur weggebracht werden kann, wenn der Kelch aus einander geschroben wird, was bei denen, welche festgelöthet sind, nicht einmal möglich ist.

So wie es einen Uebergangsstil vom romanischen zum gothischen gibt, so habe ich auch Kelche getroffen, welche zwischen dem gothischen und romanischen die Mitte halten; der Fuss, so wie der Schaft sind nämlich noch rund, aber der Knauf hat die gothischen Zapfen und die Kuppe läuft nach unten ein wenig spitz zu, so dass ihr senkrechter Durchschnitt den sogenannten Uebergangsbogen bildet. Ein sehr schöner Kelch dieser Art findet sich zu Wewer bei Paderborn, ein anderer in der Stadtpfarrkirche zu Geseke. Der schönste romanische, reich mit Email verzierte Kelch ist in Stahle. Ferner habe ich romanische Kelche gefunden im paderborner Dome, in der Patroclikirche zu Soest und in Saalhausen an der Lenne. Der schönste gothische Kelch, den ich bisher in der paderborner Diöcese aufgefunden habe, ist der durch Kupferstich, Lithographie und Gypsabguss weit und breit bekannt gewordene dörenhagener. Ihm kommt ziemlich nahe ein Kelch in der Kirche zu Rüthen, ein zweiter zu Allendorf und ein dritter zu Delbrück[1]). Andere, wenn auch minder schöne gothische Kelche befinden sich in der hiesigen Gokirche, im Busdorf, in der Patroclikirche zu Soest, in der Severikirche zu Erfurt, im Dome zu Minden, in Anröchte, Hövelhof (dessen Fuss mit Spruchbändern und Blattwerk verziert), in Willebadessen, Niederense (bei Werl), Drüggelte, Meschede, Meinkenbracht (bei Hellefeld), Berghausen (Kr. Meschede), Neuenheerse; ein spätgothischer in Neuhaus aus dem Jahre 1507.

Nach den besseren dieser alten Muster ist bereits eine grosse Anzahl neuer Kelche von paderborner Goldarbeitern geschaffen; andere, von denen sich nur der eine oder andere Theil erhalten hatte, sind stilgerecht wiederhergestellt worden. Ein einfacher, 8 Zoll hoher neuer Kelch, im gothischen Stile ausgeführt, die Kuppe von Silber, das Uebrige von Kupfer, Alles im Feuer vergoldet, kostet 30—40 Thlr.; derselbe ganz aus Silber angefertigt, 55—60 Thlr.; ein 9 Zoll hoher ganz

1) Eine Abbildung, so wie Beschreibung des gothischen Kelches zu Dörenhagen und Rüthen, des romanischen im hiesigen Dome und zu Wewer findet man in meinem Schriftchen: „Der Altarkelch", (Paderborn, Junfermann'sche Buchhandlung, 1856), wo auch über Kelche überhaupt ausführlicher gehandelt ist.

aus Silber, 80—90 Thlr.; wenn nur die Kuppe aus Silber besteht, 70 Thlr. Der Preis steigt natürlich, wenn mehrere Verzierungen angebracht werden sollen oder mehr Silber als gewöhnlich dazu verwandt werden soll.

Wer einen neuen gothischen Kelch bestellt, möge dem Goldarbeiter vorschreiben, die Zapfen am Knaufe nicht zu scharfkantig zu machen und auch kein dünnes, die Finger verletzendes Plättchen vor dem Ende jedes Zapfens anzubringen.

Namentlich bei Kelchen ist es von grösster Wichtigkeit, dass sie nicht galvanisch, sondern im Feuer vergoldet sind, da die galvanische Vergoldung bei dem öfteren Gebrauch des Kelches schon nach kurzer Zeit wird verschwunden sein. Lässt man einen ganz kleinen Tropfen Vitriolöl auf eine galvanische Vergoldung fallen, so wird dieselbe an der betreffenden Stelle gleich schwinden, die Feuervergoldung widersteht demselben. Wird ein Kelch aus einander geschroben und findet sich dann auch bis ins Innere des Schaftes hinein Vergoldung, so ist dieselbe eine galvanische, oder man sieht dann deutlich, dass nach der Vergoldung der innere Rand des Schaftes durch die Feile gereinigt ist. Vor zehn Jahren wurde mir ein Kelch zugeschickt, der ausserhalb Preussens für 7 Thlr. galvanisch vergoldet war. Unterwegs hatte der Fuss eine kleine Verletzung erhalten, welche durch Löthen beseitigt werden musste. Dabei ging die galvanische Vergoldung des Fusses ganz verloren und die neue Feuervergoldung kostete 8 Thlr., so dass die zweimalige Vergoldung mehr kostete, als der ganze Kelch werth war. Zuweilen lässt sich an scharfen Kanten die galvanische Vergoldung durch starkes Papier abreiben.

Gewöhnlich ist an die Kuppe unserer Kelche eine in der Regel dünne Spindel gelöthet, welche durch den Schaft geht und unter dem Fusse eine Schraubmutter aufnimmt, wodurch die drei Bestandtheile des Kelches zusammengeschroben werden. Da nun die Spindel wegen ihres geringen Umfanges nur an einem kleinen Theile der Kuppe festgelöthet werden kann, so ist es häufig der Fall, dass der untere Theil der Kuppe, wenn die Schraube zu stark angezogen wird, nach auswärts gebogen wird, ja, zuweilen Risse bekommt. Auch bricht die Kuppe von der Spindel leicht ab und neigt sich oft nach einer Seite hin. Man löthe desshalb an die Kuppe eine oben durch eine kleine Platte geschlossene Röhre, welche, wie die Spindel, durch den Schaft läuft und unten entweder durch ein Schraubengewinde oder mittels eines durch den oberen Theil des Fusses gehenden Stift mit diesem in Verbindung gesetzt wird. Diese Construction ist in Paderborn schon seit 15 Jahren fast immer in Anwendung gekommen.

Zu jedem Kelche gehört eine Patene, welche in späterer Zeit oft sehr unzweckmässig construirt ist. Der äussere Rand derselben muss so dünn als möglich sein, jedoch nicht so scharf, dass er schneidet; und wenn der mittlere kreisrunde Theil, der in den Kelch hineinpasst, tiefer liegt, als der übrige Rand, dann darf die Gränze zwischen diesen beiden Theilen nicht fast senkrecht stehen und noch weniger durch eine tief eingeritzte Kreislinie gebildet werden, sondern der Uebergang aus der Mitte auf den Rand muss so flach als möglich sein. Der Grund ist jedem Priester bekannt; aber unter je zehn Patenen auf dem Lande habe ich kaum eine getroffen, welche demnach geformt war. Auf den gothischen Patenen ist gewöhnlich ein Vierpass angebracht und doch sind sie zweckmässig eingerichtet. Die schönste Patene dieser Art hat die Kirche zu Anröchte.

* * *

Eine andere Art von Kelchen bilden die Speisekelche, gewöhnlich Ciborien genannt, in welchen das allerheiligste Sacrament aufbewahrt wird. Sie sind die Behälter des Lebensbrodes, und verdienen desshalb gewiss mehr Beachtung, als die Perücken von Statuen und künstliche Blumen u. dergl. In den früheren Zeiten wurde das allerheiligste Sacrament fast allgemein in einer goldenen oder silbernen, reich geschmückten Taube aufbewahrt, welche von der Mitte des Ciborienaltares herabhing; aber auch schon früh wird eines elfenbeinernen oder aus edlen Metallen geschaffenen Thürmchens *(turriculae)* als Behälters desselben erwähnt. Später, namentlich in der gothischen Zeit, wurde die Form des Thürmchens für das Ciborium die gewöhnliche, und man betrachtete dasselbe als das Haus des starken Königs, als den Thurm des neuen David. Die Eucharistie ist die Waffenrüstung der Kirche, verborgen im Thurme David's. Die gothischen Ciborien haben eine sechseckige Kuppe und einen gleichfalls sechseckigen Deckel, der hoch emporstrebt und gewöhnlich mit Fialen und Zinnen verziert ist, auf der Spitze aber stets ein Kreuz trägt. Fuss und Schaft mit dem Knaufe sind gestaltet, wie bei einem gothischen Kelche[1]).

1) Auch für den paderborner Dom erwarb man im Jahre 1445 eine *Capsellam metallinam fenestris et exedris transparentibus et perspicuis subtili opere fabricatam, in qua hostia salutaris in pyxide consecrata servaretur. Schaten, Annal. Paderb. ad. a. 1445.* Das scheint jedoch kein Ciborium, sondern ein kleines Sanctuarium oder eine Monstranz gewesen zu sein.

Ein aus Kupfer gearbeitetes, schönes Ciborium im gothischen Stile besitzt die Kirche zu Eslobe, so wie die katholische Kirche in Dortmund. Schön gearbeitet ist auch das Ciborium zu Meschede, welches jedoch eine runde Grundform hat und der Renaissance angehört. Nach dem dortmunder sind mehrere neue Ciborien aus Kupfer hier angefertigt. Ein solches kostet, wenn eine silberne runde Kuppe in den sechskantigen Mitteltheil hineingesetzt wird, gegen 80 Thlr. Jedoch lässt sich auch für 60—70 Thlr. ein schönes gothisches Ciborium schaffen.

Die Ciborien der letzteren Jahrhunderte sind eben so geschmacklos geformt, als sie gewöhnlich verziert sind. Das Ganze hat nämlich eine gedrückte, hauchige Form, und der Deckel ist meist weiter nichts, als ein Deckel ohne pyramidenartigen Aufsatz und, wenn das Kreuz fehlte, dem Deckel von Zuckerdosen ganz ähnlich.

Für die Provision der Kranken im Orte oder auf dem Lande gebrauchte man früher ein kleines Ciborium, das allmählich ganz ausser Gebrauch gekommen ist. Das einzige Exemplar, welches ich noch gefunden habe, besitzt die Kirche zu Hellinghausen bei Lippstadt, das nur einige Zoll hoch ist, aber auch nicht mehr gebraucht wird. Der kleine Deckel ist nämlich auf eine Patena geschroben und bildet mit dieser den Deckel eines gewöhnlichen Kelches, der so zum Ciborium umgeschaffen ist. Statt der Krankenciborien sind in den mir bekannten Gegenden der paderborner Diöcese allgemein sogenannte Krankenkreuze eingeführt. Aber so viele ich deren auch gesehen habe, so habe ich doch noch keine kunstgerechte und zugleich praktische und bequeme Form aufgefunden. Die Kreuzform, namentlich die gothische, ist immer unbequem, wenn der Priester oft Stunden weit die h. Wegzehrung zum Kranken tragen muss.

Eine sehr schöne Zeichnung zu einem Krankenkreuze hat V. Statz geliefert, aber ein danach ausgeführtes Gefäss würde für den praktischen Gebrauch noch unbequemer sein, als die gewöhnliche Kreuzform. Am zweckmässigsten wäre die Wiedereinführung der früher gebräuchlichen silbernen Pyxis, welche in Form eines Thürmchens gearbeitet war. Diese Pyxis soll nach kirchlicher Vorschrift in ein der Form derselben entsprechendes, enganschliessendes Säckchen von weisser Seide gesteckt, dieses mit seidenen Schnüren zugezogen und mit einer stärkeren seidenen Schnur um den Hals des Priesters gehängt werden[1]). Eben so könnte man mit einem kleinen Krankenciborium verfahren, wobei der Behälter für das h. Oel unter dem Fusse einen Platz finden würde. Kleinere Krankenkreuze von gewöhnlicher Form, ganz aus Silber gearbeitet, kosten 10—12 Thlr., grössere 16—17 Thlr., versilberte kupferne sind um ein Drittel billiger.

1) *Ritual. Rom. Sacram. extr. Unct.* Vergl.: *Act. Mediol. Instr. extr. Unct. p. 542.*

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Hildesheim, 3. November. Das in dem Mittelschiffe der hiesigen Domgruft freigelegte steinerne Grabmonument des Bischofs Adelog, der von 1171 bis 1190 als Oberhirt regierte, ist 7 Fuss 3 Zoll lang und 2 Fuss 8 Zoll breit und zeigt in hocherhabener Arbeit eine lebensgrosse Bischofsfigur in Pontificalkleidern mit einer gedrückten Mitra auf dem bartlosen Haupte und abgerundeten Schuhen an den Füssen, die auf einem 2³/₄ Zoll hohen Piedestahl ruhen. Mit der Rechten hält sie einen Hirtenstab, dessen Curve leider fehlt, und auf der Linken trägt sie eine Tafel mit folgender Inschrift:

GLORIA TRANSIT
FORMA MARCET
GENUS[1]) *ABIT HEC*
MUNDA MODO
NA PRO CLAMO
BABILIS TACENS
ALTUM ORA. P. ME.

Das ist:

Ehre verschwindet,
Gestalt welkt dahin,
Geschlecht geht vorüber.
Das sind weltliche Dinge, —
Jetzt dem Urtheil anheim gegeben, rufe ich, im tiefen Grabesschweigen:
Bitte für mich!

Ueber dem bemiterten Haupte ist ein baldachinartiger Aufsatz angebracht, der auf einer kleeblattbogigen Fase folgende Majuskeln enthält:

ANNO M°. C°. LXXXX. XII. KAL. OCTOBRIS. O. ADELOGVS- EPC.

Das ist:

Im Jahre 1190 am 20. September starb Adelog, der Bischof.

Auf der linken Seite dieses Aufsatzes liest man folgende Worte:

† *HIC SITUS EST*
PRESUL ADELO
GVS VIR PIETATIS.

Das ist:

Hier ist beigesetzt der Oberhirte Adelog, ein Mann von Frömmigkeit.

Auf der rechten Seite desselben die Worte:

MIRE DVL
CIS HOMO DE
VS ILLVM IVN
GE BEATIS.

Das ist:

Ein höchst liebevoller Mensch.
Gott geselle ihn zu den Seligen.

1) Der Steinmetz hat statt des *N* irrthümlich ein *D* eingehauen und muss *GENUS* nicht *GEDUS* gelesen werden.

Die auf jeder Seite der Figur $4^{1}/_{4}$ Zoll überstehende Kante enthält auf der linken folgende Inschrift:

HIC ASLE REDITVS EMIT. PECCATA FATENTI.

Das ist:

Dieser kaufte die Einkünfte von Asel. Meine Sündhaftigkeit gestehe ich.

und auf der rechten diese Inschrift:

DA VENIAM FRATER ET MISERERE DEUS.

Das ist:

Verzeihe mir, Bruder, und Du, Gott, erbarme Dich meiner.

Das Monument, mit Ausnahme einer unbedeutenden Beschädigung an der Nase und an dem Bischofsstabe, noch gut erhalten, ist von kunstgeübter Hand gemeisselt und vorzüglich schön zeigt sich der Kopf und der Faltenwurf der Gewänder. Wie wir hören, wird es seinem Graborte entnommen und zur Erhaltung im Kreuzgange des Domes an der Dechantenseite aufgestellt werden.

Wien. In einer Besprechnng der Concurspläne für das in Wien zu errichtende Rathhaus sagt die in Berlin erscheinende „Deutsche Bauzeitung" (Jahrgang III, Nr. 43) hinsichtlich des vor allen anderen durch die Jury ausgezeichneten Planes von F. Schmidt u. A. Folgendes:

„Getreu dem Principe, welches Schmidt in der Kunst vertritt, ist der Stil der Architektur gothisch. Aber, wie uns scheint, kam auch er endlich zu der Erkenntniss, dass die Gothik keine Aussicht auf dauernden Erfolg in unserem Kunstleben hat, wenn sie nicht Anknüpfungspuncte sucht mit den modernen Anschauungen über Façadenbildung und decorative Ausstattung. Dass das System der Gothik anwendbar ist für moderne Bedürfnisse, dass das constructive Element derselben nicht geopfert werden darf für Profanbauten, dieses Problem löste Schmidt durch sein vorliegendes Project. Aber all der Aufwand an geistiger Kraft wäre fruchtlos gewesen und der errungene Erfolg ihm kaum zu Theil geworden, wenn er nicht zugleich in der Formenbehandlung der Gothik einen neuen Weg einzuschlagen versucht hätte."

Es ist interessant zu sehen, wie bei jedem Siege, welchen die Gothik davonträgt, den Modernisten einige Worte des Trostes zugerufen werden. Uns will, auf Grund der uns ebenwohl zu Gesicht gekommenen Pläne des Herrn Schmidt, scheinen, dass derselbe keineswegs den sogenannten modernen Anschauungen, sondern vielmehr der altitalienischen Gothik eine Concession gemacht hat. Und zweifelsohne würde er auch dies nicht gethan, sondern sich entschiedener an die mittelalterlichen, den modernen Bedürfnissen vollkommen gewachsenen Rathhäuser Deutschlands und Belgiens angelehnt haben, wenn er nicht mit seinem Plane vor eine, im voraus unberechenbare Jury hätte treten müssen, in welcher möglicher, wenn nicht gar wahrscheinlicher Weise das Vorurtheil gegen echtgermanischen Stil noch stark vertreten war. Seine Schüler warnt er ganz gewiss vor dem Coquettiren mit den „modernen Anschauungen", indem diese Anschauungen durchweg auf nichts Anderes hinauslaufen, als auf ordinären Casernenstil und bettelhafte Surrogaten-Wirthschaft. A. R.

Rom. Die in diesen Blättern schon mehrmals besprochenen Bemühungen des Herrn J. H. Parker, früher in Oxford, jetzt in London wohnhaft, die Geschichte der Stadt Rom durch die Erforschung und kritische Beleuchtung der baulichen Ueberreste aus den früheren Perioden, näher aufzuklären, haben zur Anfertigung von Photographieen geführt, welche neulich in einer Kunst-Industrie-Ausstellung zu Paris dem Publicum gezeigt worden sind und dort grosses Aufsehen gemacht haben. Ein englisches Blatt, „The Guardian" (Nr. 1245), erstattet über die aus einer grossen Zahl von Blättern bestehende Sammlung einen höchst anerkennenden Bericht, indem es namentlich deren Bedeutung für die Kunstgeschichte hervorhebt. Der Berichterstatter bemerkt, dass durch diese, auch viel Unterirdisches in sich befassenden Abbildungen durchaus neue und werthvolle Aufschlüsse gegeben würden, welche nur auf diesem Wege zu erlangen gewesen seien. Mit seltener Opferwilligkeit und echt englischer Energie hat Herr Parker sich einer Aufgabe unterzogen, in Betreff deren Lösung er um so weniger auf halbem Wege stehen bleiben wird, als schon eine nicht geringe Zahl von Alterthumsfreunden sich ihm beigesellt hat, um die Ausbeute möglichst reichhaltig zu machen. A. R.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Die der Nummer vom 1. November zugedachte artistische Beilage konnte eingetretener Verzögerung halber erst mit der heutigen Nummer versandt werden. ***Die Redaction.***

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von F. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 23. Köln, 1. December 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Einige merkwürdige Gesetze der alten Bildnerkunst und ihre mögliche Geltung in der heutigen Bildnerei.

(Nach Viollet le Duc.)

(Nebst einer Artistischen Beilage.)

Wenn man die Werke unserer kunstsinnigen Vorfahren betrachtet und deren (im Grunde genommen wahrhaft schöne) Eigenthümlichkeiten, drängt sich folgerichtig die Frage auf, ob diesen — fast mystischen — Gebilden kein leitendes Gesetz zu Grunde liege. Diese logische und nahe Frage hat endlich ihre Lösung gefunden, und zwar nicht in einer geschickten Hypothese, sondern in einem echten Fingerzeige, den ein seltenes Glück unserem Jahrhundert bewahrt hat.

Die herrliche, blüthenreiche Zeit vom IX. bis zum XIV. Jahrhundert hat thatsächlich keine Kunsttheorie, wie sie nunmehr überall wuchert, gekannt. Sie konnte etwas — wir wissen etwas. Das Können begreift ein vollendetes Wissen in sich — nicht aber umgekehrt. Es ist somit keine Frage, dass jene Zeit ästhetisch höher stand, als die unsere. Doch zur Sache. Wo in einem wirksamen Bilden und Schaffen das Wissen aufs schönste aufgeht und seinen angemessensten Ausdruck erhält, da ist es klar, dass das Wissen selbständig wenig Aeusserung in der Theorie erhält, und somit unmittelbar nur dürftig wahrnehmbar ist. Das ist der Grund, wesshalb jene Jahrhunderte der Regeln so wenige hinterlassen haben.

Es bleibt also unserer Zeit, in der eine überaus erfreuliche, warme christliche Regung mächtig zu pulsiren und nach Emancipation von dem bestehenden Weltgeist allseitig zu ringen begonnen hat, die mühsame Aufgabe, bei der Hinwendung zur heiligen Kunst unserer Vorfahren, vom Aeusseren auf das Innere schliessend dieselbe möglichst zu erfassen. Seltene Glücksfälle schenken nun dem rastlos und scharfsichtig Forschenden mitunter ein solches kostbares Innere, einen Regelbau, dessen Besitz nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Wir sind z. B. nun zu einem Zeitpuncte gelangt, wo die junge gothische Architektur ihren harmonisch- und symbolisch-technischen Canon im Nothfalle vollendet würde aufstellen können, weil die Forschungen in der Architektur die lohnendsten (ev. leichtesten und ergiebigsten) sind. Allein auch die liebliche Schwesterkunst, die Bildnerkunst ist zu diesem nie gehofften Ziele durch einen glücklichen Fund gelangt.

Jetzt also muss der früher nur schwankend behauptete Satz: Man darf bei der Imitation gothischer Bildnereien die (anatomischen) Fehler nicht nachahmen — Grundsatz werden — für alle Fälle.

Ich habe dieses Ergebniss, statt am Schlusse, vorangesetzt, weil der Satz, dieser wichtige Satz sofort durch das Vorhergesagte Grundsatz wurde, und somit die beste leitende Idee des nunmehr Folgenden gab.

Für die Bildhauerkunst (die Bildnerei überhaupt) gab sich zu jener Zeit das Bedürfniss nach Regeln kund. Die allernothwendigsten gab zwar die Tradition an die Hand, allein man empfand doch die sehr wahre Nothwendigkeit, praktische Methoden aufzustellen, die, wenn die Kunst Alles durchdrungen hat und eine umfangreiche Zahl Hände in Thätigkeit setzt, es dem der Belehrung Entfernterstehenden möglich macht, grössere Irrthümer

zu vermeiden. Wohlverstanden kann es ein Meisterwerk oder besser jenen Talentbegabten, der ein solches zu bilden im Stande ist, wenig kümmern, derartige Regeln (bei anderweitiger Richtigkeit) befolgt zu haben oder nicht. Allein es waren ja auch gerade die herrlichsten Meisterwerke, die in ihrer Anlage die leitenden Ideen zu solchen Regeln wurden, die den schwächeren Künstler stützten, ja, diesen neben seiner besonderen Befähigung, die durch sie auf keine ungemessenen Abwege gerieth, dem regelfreien Schaffer gleichstellten. Diese Bildnerregeln des Mittelalters hat uns das überaus schätzenswerthe Album Villard's v. Honnecourt an die Hand gegeben, das um die Mitte des XIII. Jahrhunderts entstand und so der wortkargen Zeit etwas abrang, das unschätzbar für unsere Bildner ist. — Hier kommt die Verwendung der geheimen geometrischen Grundlage zu Tage, und zwar lediglich zu dem Zweck, einen canonischen Entwurf dem Künstler unter allen Bedingungen leicht zu machen.

Man hat allen Grund, zu glauben, dass diese Methoden (übrigens von ausserordentlichem Alter, weil man deren Anwendung in der ägyptischen Zeichenkunst findet), im Verlaufe der Weltbegebenheiten niemals verloren gingen und vom Orient durch die alexandrinische Schule und so durch die griechischen (byzantinischen) Bildner aufs Abendland verpflanzt worden seien. Ihr Auftauchen in der Skizzensammlung Villard's v. Honnecourt ist in Bezug auf jene Thatsache von hohem Interesse, weil sie eine freie Anwendung von Formeln zu geben scheint, die bis zum Beginne des XIII. Jahrhunderts einen traditionellen Charakter gehabt haben müssen. Es ist doch merkwürdig, wie bei den Bildern des Mittelalters (die früheste Periode wohl abgerechnet) die Haltung niemals, das Werk mag so ungeschliffen sein, wie es will, falsch ist. Die Skizzen geben den Schlüssel zu dem merkwürdigen Ergebniss.

Die Geometrie ist diesen Skizzen zufolge das Lebensprincip, die Anordnung der Bewegungen, sowohl am menschlichen, wie am thierischen Körper; sie dient dazu, gewisse allgemein gültige (relative) Proportionen der Figuren herzustellen.

Villard selbst äussert dies so u. A.: „*Ci commence li force des trais de portraiture si con li ars de iométrie les ensaigne por legierement ovrer* ....“ (hier beginnt die geometrische Grundmethode, um die Figuren, wie es die Geometrie anzeigt, leicht darstellen zu können ....[1])

Zur Zeit Villard's besassen also die Bildner diese praktischen Methoden, die, wenn sie auch kein Talent schaffen (ja, nothwendig immerhin ein solches voraussetzen müssen), doch den eben minder Begabten vor den leicht begehbaren, und doch sehr groben Fehlern gegen die Verhältnisse im Allgemeinen schützten. Eine dieser von Villard gegebenen Skizzen stellt getreu die Figur I dar (siehe Beilagebogen). Vergleicht man den hier gegebenen Linienriss mit Vignetten und Figuren anderer Manuscripte, mit Glasmalereien, ja, selbst mit Statuen und Figuren in halb erhabener Arbeit, so wird man darauf geführt, den allgemeinen Gebrauch dieser geometrischen Hülfsmittel im XIII. und XIV. Jahrhundert zu erkennen. Man empfindet gleich, wie sehr dadurch richtige Proportionirung und das nicht allein, sondern auch richtige Bewegung und Haltung in die Gebilde kamen, zum grössten Vortheil für den monumentalen Charakter, der bewirkt, dass diese Figuren so überaus wohl mit der Festigkeit der architektonischen Linien harmoniren; dazu kommt noch die interessante Thatsache, dass die auf diese Weise gewonnenen Resultate auffallend an die Figuren auf den hellenischen Vasen aus ältester Zeit erinnern. — Villard scheint pl. 36 den eigentlichen Canon gegeben zu haben. Er folgt auf dem Beilagebogen unter Figur II; nachdem durch Vergleich mit besseren Statuen, so namentlich den ganz meisterhaften an der Ostfaçade des Domes zu Reims, die Proportionirung durch einige unwesentliche Rectificationen zu jenem Gebilde gestaltet worden, wie es sich uns unter besagter Nummer präsentirt.

Setzen wir die Linie AB als die Totalhöhe der menschlichen Gestalt und theilen diese durch die (mystische) Zahl 7 in eben so viele gleiche Theile, dann fällt das oberste Siebentel auf Hals und Kopf und die anderen 6 Siebentel der übrigen Körperlänge zu. Sei CD ($=AB$) die Axe der Gestalt und die Linie ab = [illegible] von AB. E sei ferner die Mitte von CD; durch diese lege man nun die Linien af und be; eben so von g aus ge und gf. Die Linie bh ist Maassstab für die Oberarmslänge; die Kniescheibenhöhe gibt die Linie ik an; die Fusslänge ist gleich [illegible] von $\frac{1}{7}$ AB, die Handlänge bestimmt sich auf [illegible] bis [illegible] desselben Maasses $\frac{1}{7}$ AB.

Das wäre der Canon. Nunmehr folgt noch die Art und Weise, wie die Bildner verfahren müssen, um in die Bewegungen, die bei verschiedenen Bildnereien bedingt sind, dieselben Proportionen hineinzubringen.

1. Beispiel. (Figur III)

Eine Gestalt soll von einem Beine getragen werden.

Wir legen zu diesem Behufe die Linie be der Grundfigur (II) lothrecht (vertical), die Axe selbst geräth also in Neigung — in die Richtung von op, die Schulterbe-

1) Siehe das Album von Villard v. Honnecourt, im Facsimile veröffentlicht von J. B. Lassus und Darcel, pl. 34, 35, 36 und 37.

wegung und die des Rumpfes folgt dieser Neigung, die Kopfaxe und mit ihr das ganze rechte Bein stehen lothrecht.

2. Beispiel. (Figur IV).

Die Gestalt soll steigen.

In diesem Falle ist die Axe lothrecht, die Oberschenkelaxe des rechten Beines (hier) senkrecht zur ersteren; während die Linie des Halses die Richtung der Linie *lm* hat; bei dieser Bewegung behält der Leib die lothrechte Haltung.

3. Beispiel. (Figur V).

Die Gestalt soll eine heftige Bewegung erleiden. (Wir unterscheiden hier einen Fall *a* und *b*.)

ad Figur V*a*.

Die Gestalt ist gefallen; sie stützt sich auf einen Arm und ein Knie, mit dem anderen Arme wehrt sie einen bevorstehenden Schlag ab; die Kopfaxe ist hier lothrecht; im Uebrigen bedingt hier die geometrische Figur alles andere in der den vorhergehenden Entwicklungen entsprechenden Weise.

ad Figur V*b*. Die Bewegung, welche die Gestalt erleidet, soll eine noch heftigere sein.

Jetzt ist der linke Schenkel auf der Linie *af*; um nun die Länge des linken Beines zu finden, schlägt man mit dem Zirkel vom Kniepuncte *(m)* aus den Punct *f* nach *c*, alsdann gibt *mc* die Richtungslinie des Unterschenkels, was vollständig innerhalb der natürlichen Bewegung liegt. In diesem letzten Beispiele ist die Linie *cf* die horizontale.

Es ist einleuchtend, dass bei der Anwendung dieser Methode alle Körper und Körpertheile geometrisch, ohne jedwede perspectivische Verkürzung sich entwickelten, was für den Bildhauer von Richtigkeit, für den Maler aber mit Fehlern verbunden ist. Letzterer muss nothwendig die Perspective berücksichtigen und das geht auch leicht, denn dieses Gehäuse gerader Linien ist ohne Schwierigkeit in die erforderliche perspectivische Lage zu bringen und bedingt soweit sicherer die Richtigkeit des zu zeichnenden Körpers, als dessen Ausführung ohne diese Linien, was auch bei Weitem schwieriger ist. In Sculpturen und gut ausgeprägten Reliefs vor Allem ist für Klarheit in der Entfernung und die Lebendigkeit und Lebhaftigkeit der Haltung nichts von so sicherem Nutzen und entschiedenen Vortheil, als die Annahme des geometrischen Systems. Für die Malerei und namentlich die Glasmalerei (mit Bezug auf die eben erwähnte Bemerkung über die Perspective) gilt dasselbe.

Die Griechen verfuhren im Beginne ihrer Blüthezeit in gleicher Weise und die Gestalten in den Metopen des Parthenon zu Athen und dem Fries des Theseustempels beruhen auf diesem Princip.

Man prüfe die Zeichnungen, welche die griechischen Vasen schmücken, und man wird finden, dass die Künstler einer mit dieser identischen Methode sich bedienten. Villard v. Honnecourt gibt u. A. Figuren ganz im Profil (was dabei wegfällt ist leicht ersichtlich), so einen Drescher von ganz ausgezeichneter Haltung; einen angreifenden Ritter mit sehr richtiger Bewegung; Kämpfer, eine Frau mit einem Beine knieend u. s. w. Hier wiederholen und betonen wir nochmals, dass diese Methode nur Irrungen vorbeugten. Sie waren aber auch keine Fesseln für das Genie, das in ihnen sich bewegte und das wohl wusste, wo es sie überschritt oder modificirte. Für den Künstler, der in grösseren Arbeiten diese Geometrie-Regel wenigstens nicht unberücksichtigt lassen kann, sei zum Schlusse noch bemerkt, dass der Entwurf zu einer Arbeit am füglichsten ohne diese Linien geschehe, denn die Phantasie würde höchstens dadurch störend gehemmt; in einer treuen Ausführung ist die Anerkennung dieses Linienwerkes aber von überaus schätzbaren Folgen, welche die Theorie wohl verstehen, die Erfahrung aber erst empfinden lehrt. Wir erachten keinen Künstler für zu gross, als dass der Gebrauch dieses alten Canons ihn entehre, im Gegentheil, er wird dadurch in einer Weise zunehmen, die er wohl schwerlich ahnt. Hätten wir wohl Heilige, wenn sie sich nicht an die Regeln unserer Religion gebunden hätten? Und was sind das Männer! Es liegt eine tiefere Weisheit in der Befolgung von Gesetzen, als unser Zeitgeist es begreifen will; die Erfahrung lehrt hier nur. Künstler, über das vielleicht Ungewohnte nur unverdrossen: hast du sonst Talent, dann ist die Meisterschaft darin bald dein. Wenige Striche des Stahlstiftes auf einer Schiefertafel geben dir das sinnige und wahrlich nicht bedeutungslose Linienwerk für alle Zeiten aufs leichteste zur Hand und halten dir stets das unschätzbare Mittel vor, den ausgezeichneten monumentalen Charakter in den Figuren zu erhalten, so wie jene wohlproportionirte Klarheit in der Gliederung, die uns in alten Gebilden so anregend überrascht; zwei Eigenschaften, die so ziemlich seit dem XVI. Jahrhundert der Vernachlässigung anheimgefallen sind[1]).

1) Man sehe zu, nicht die in 7 Theile getheilte Linie als Höhe der zu construirenden Figur anzunehmen, sondern als Grundlinie, von der aus die Construction ausgeht und bewerkstelligt wird. Die wahre Höhe ist in der Musterfigur (Nr. 2) durch die gepfeilte Linie zur rechten Hand angedeutet. Für die Praxis ist die Construction im Anfang eine verfängliche; man hüte sich nur, ihre Abweichung von der modernen als Fehler zu bezeichnen; denn letztere ist auch nur eine conventionelle Hypothese, die hinwiderum an jedem menschlichen Individuum ihre Abweichung erfährt.

Die Generalversammlung des deutschen Cäcilien-Vereins in Regensburg.

Im letzten Jahrgange der Blätter für Wissenschaft, Kunst und Literatur wurde wiederholt von der katholischen Kirchenmusik gehandelt. Auf der diesjährigen Versammlung des schweizerischen Pius-Vereins in Sursee hat sich auch Herr Professor Henzen dieses Zweiges christlicher Kunst angenommen und Behufs einer Verbesserung desselben zur Einführung des deutschen Cäcilien-Vereins aufgemuntert. Sein Wort verdient aufmerksamste Erwägung und Verwirklichung.

Der Zustand der katholischen Kirchenmusik in der Schweiz ist wirklich durchaus kein befriedigender. Der gregorianische Choral, den die katholische Kirche von jeher mit Liebe gepflegt hat und dem auch von grossen Musikmeistern ein hoher musicalischer Werth zuerkannt worden ist, wird in gar vielen Kirchen nie mehr gesungen, in anderen aber so verkehrt ausgeführt, dass es erklärlich erscheint, wenn dieser Gesang der Kirche gewöhnlich so verächtlich beurtheilt wird. Denn vielfach werden die Halbtöne willkürlich verlegt und damit der Charakter der Gesänge gefälscht, sodann wird der dem Chorale eigene Rhythmus nicht beachtet, alle Noten werden gleich lang gehalten, das Ganze höchst schleppend gesungen, die Figuren werden nicht hervorgehoben u. s. w. Dazu kommt gemeinhin eine Orgelbegleitung, die dem Systeme der Choraltonarten ganz widerspricht und den Charakter derselben verwischt.

Die gewöhnlich zur Aufführung kommenden modernen Compositionen passen in der Regel gar nicht in die Kirche, entsprechen namentlich nicht den liturgischen Gesetzen, sind ganz nach Art der weltlichen Musikstücke geschaffen, mehr im Stile des weltlichen Liedes und des Theaters gehalten, mit Arien, Duetten, Violinsolos und Anderem, das für Kirchenmusik untersagt ist, ausgestattet, zwar oft voll Glanz und Effect, aber der Würde des Gottesdienstes nicht angemessen, unruhig, sinnenschmeichelnd, zerstreuend oder bloss unterhaltend.

Von den Instrumentalchören bekommt man sehr gewöhnlich Märsche, Tänze, weltliche Symphonieen, Concertstücke, Opern-Ouverturen u. dergl. zu hören, wodurch das Haus Gottes schmählich entweiht wird. Wie schlecht und falsch oft auch das noch gespielt oder geblasen wird, wollen wir übergehen.

Die Herren Organisten unterhalten (nicht erbauen!) ihre Zuhörer zumeist mit gleichem Futter, dazu behandeln sie die Orgel wie ein Clavier oder gebrauchen sie bloss als Concert-Instrument, um ihre Fingerfertigkeit zu zeigen, oder spielen einige leichte Melodieen mit guitarrenartiger Begleitung oder einige sentimentale Ergüsse, die dann als fromm und andächtig gelten sollen. Nur Wenige spielen im eigentlichen, gebundenen Orgelstile. So ist es wahr, dass protestantische Organisten sich schämen würden, in den Kirchen zu spielen, wie so viele katholische.

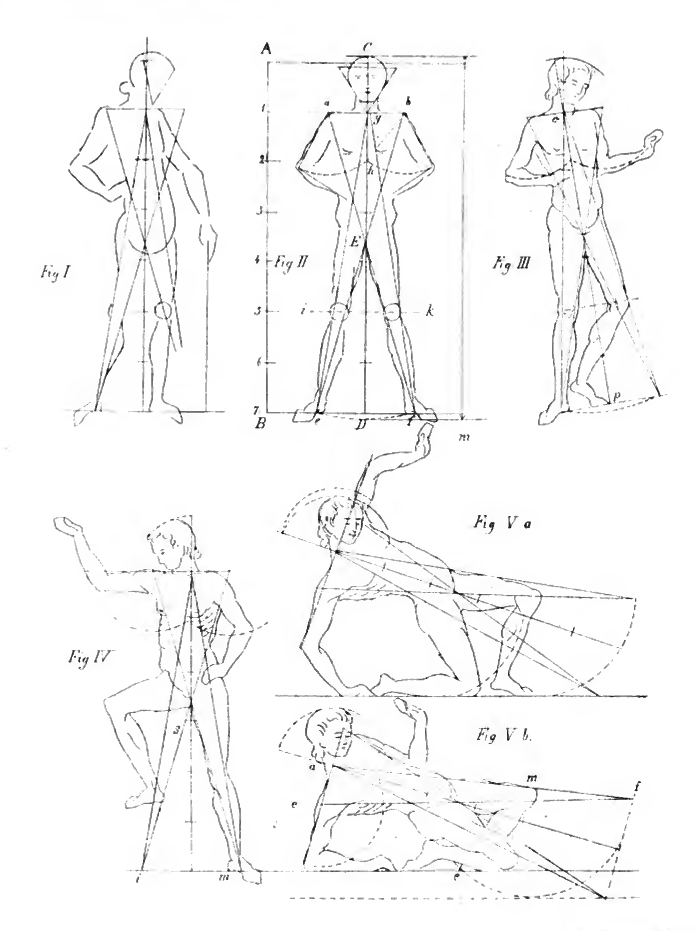
Wir deuten hiermit die herrschenden Uebelstände nur in Conturen an, um zu zeigen, wie nothwendig in der Schweiz eine Reform der Kirchenmusik ist, damit diese wieder mit den Vorschriften und dem Geiste der Kirche, so wie mit dem guten kirchlichen Kunstgeschmacke in Einklang gebracht werde.

Abgesehen von den kirchlichen Behörden, denen es zunächst obliegt, die Kirchengesetze zu handhaben, sind zur Verbesserung der Kirchenmusik besonders Vereine recht sehr geeignet. Unsere Zeit wirkt ja so viel durch Vereine. Auf den Gebieten der bildenden Künste sind bereits verschiedene Kunstvereine thätig. Das Gebiet der Kirchenmusik ist aber von dem der anderen Kunstzweige so verschieden und auch an sich so ausgedehnt, dass für dieselbe die Gründung eines eigenen Kunstvereins vollkommen gerechtfertigt erscheint.

Dieser Gedanke war es, der den hochwürdigen Herrn Franz Witt, Inspector des königl. Musikseminars zu St. Emmeram in Regensburg, rühmlich bekannt als Componist und als Redacteur der weit verbreiteten tüchtigen Musikzeitschriften: „Fliegende Blätter für Kirchenmusik“ und *Musica sacra* (jedes monatlich in einem Bogen erscheinend, mit 6 Musikbeilagen pro Jahr), bewog, den allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein für katholische Kirchenmusik zu gründen. Der Verein hat sich auf der Generalversammlung der katholischen Vereine zu Bamberg 1868 constituirt und den durch Kenntniss, Eifer und Energie ausgezeichneten Gründer zum Präsidenten gewählt. Seit einem Jahre ist die Zahl der Mitglieder schon auf 1500 gestiegen; darunter sind die berühmtesten katholischen Kirchencomponisten, viele Chordirigenten, Organisten, Geistliche und Lehrer. Wenn diese alle in ihrem Kreise nach den Grundsätzen der Vereinsstatuten arbeiten, so können wir von dem Vereine die schönsten Früchte erwarten.

Diese Hoffnung wird gestärkt durch den Rückblick auf die Generalversammlung, die der genannte Verein dieses Jahr am 4. und 5. August zu Regensburg abgehalten hat. An derselben nahmen etwa 500 Mitglieder und Gäste Theil, darunter die hochwürdigen Herren Bischof von Regensburg und Weihbischof Dr. Baudri von Köln, so wie viele berühmte Namen aus der kirchen-

Beilage zu Nº 23 Jahrg. XIX des Organs für christl. Kunst.



Adolph Wallraf lith Cöln

musicalischen Welt und Andere, die auf einzelne musicalische Kreise Einfluss haben können.

Um die Theorie mit praktischen Beispielen zu erläutern, wurden ausser den öffentlichen und geschlossenen Versammlungen mehrere musicalische Aufführungen veranstaltet.

Letztere waren es insbesondere, die eine so grosse Menge von Gästen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands herbeigezogen hatten. Wie in der bildenden Kunst das Auge durch Sehen von wahren Kunstwerken gebildet werden muss, so das Ohr und das damit zusammenhangende Gefühl durch Anhören gediegener Compositionen. Hier galt es, den Gästen vorzuführen, was und wie in der Kirche gesungen werden solle, die verschiedenen der Kirche angemessenen Stilgattungen zu zeigen und die richtige Verwendung der Musik zu den einzelnen Theilen des Gottesdienstes zu lehren. Darum kamen Choralamt, Requiem, Vesper, Litanei, Pontificalamt, Lamentationen und verschiedene Motetten zur Aufführung und wurde hierbei Choral, mehrstimmiger homophoner und sodann polyphoner Gesang vorgetragen.

Regensburg hat bei diesen Aufführungen seinen Ruf bezüglich der Kirchenmusik trefflich bewährt. Es besitzt am Dome und drei anderen Kirchen vortrefflich geschulte Gesangchöre, meist aus Zöglingen verschiedener Lehranstalten gebildet. Diese alle liessen sich nach einander hören.

Vor Allem wurde der gregorianische Choral, dieser eigentlichste Gesang der Kirche, zu Ehren gezogen und theils mit, theils ohne Orgelbegleitung, immer aber selbstverständlich nur einstimmig gesungen, und zwar bekam man die für Advents- und Fastenzeit bestimmte Messe, das Requiem, Theile der Vesper (Choral nämlich abwechselnd mit polyphonem Gesang), Introitus, Postcommunio der Tagesmesse und die Responsorien zu hören. Dem Schreiber dieser Zeilen gefiel besonders der Vortrag im Dome.

Da war keine Spur von langweiligem Schleppen wahrzunehmen, sondern theils fromme Recitation, theils schwungvolles Leben mit Längen und Kürzen und doch heilige Würde. Doch mit Worten ist es nicht möglich zu beschreiben, wie der Choral gesungen werden soll, auch die Noten geben wohl genau die Tonhöhen, aber nicht ebenso den Rhytmus an. Man muss ihn von einem guten Chore hören. Das moderne Ohr muss sich zwar etwas an denselben gewöhnen, weil seine Figuren ganz anders klingen, als die modernen Melodieen. Aber bald wird man fühlen, wie der Choral, wenn recht gesungen, und zwar auch ohne alle Begleitung, so schön die Stimmung der Kirche ausdrückt und, statt die Sinne zu unterhalten und zu zerstreuen, das Beten vielmehr erleichtert. Er ist recht eigentlich ein Gebet.

Der Choralmesse und dem Requiem wurden mehrstimmige Motetten, als: Gradual, Offertorium, Wandlungslied, theils von alten, theils von neueren Meistern, wie aus den Beilagen zu Witt's Blättern, eingelegt. Diese waren in homophonem Stile (bei dem die Stimmen fast immer ohne Verwicklung durch Imitation oder Fuge, zusammengehen, wie das der neueren Musik meist eigen ist) gehalten und ganz leicht, aber sehr würdig und machten einen guten Eindruck. Durch diese wurde gezeigt, was Chöre mit schwächeren Kräften, wie auf dem Lande, wählen können und sollen, um etwas der Heiligkeit des Gottesdienstes Entsprechendes und doch etwas Leichtes aufzuführen. Wo solche Kirchenmusik aufgeführt wird, kann man die unkirchlichen Machwerke, wenigstens an heiliger Stätte, ganz bald nicht mehr ertragen.

Einzelne Theile der Vesper, das Kirchenconcert mit 7 Stücken, die beim Pontifical gesungene Messe „*Tu es Petrus*" zu 6 Stimmen von Palestrina, so wie die Motetten beim Gradual und Offertorium brachten den polyphonen Gesang (contrapunctischer oder Palestrinastil) zum Gehöre. Da zeigt sich die katholische Kirchenmusik in ihrer künstlerischen Vollendung. Wie ein Meer wogten da die einzelnen Stimmen durcheinander, ohne eine Verwirrung datzustellen, dann trafen sie wieder in erhabenen und ungemein beruhigenden Schlüssen zusammen. In dieser Musik herrscht frisches, schwungvolles Leben, aber kein Leichtsinn, keine Unruhe, da wird das Kräftige mit dem Zarten verbunden, aber blosse Effecthascherei oder Sentimentalität strengstens fern gehalten. Solche Kunst ist der höchsten Handlung in der Kirche würdig.

Es wurde aber auch Alles vortrefflich ausgeführt. Die Zuhörer bewunderten die reinen und sicheren Knabenstimmen (Frauenstimmen bleiben aus der Kirche weg) und die volltönenden Bässe. Kräftig erscholl das *forte*, lieblich und zart ertönen die Piano-Stellen, ungemein beruhigend und beseligend verklangen die Schlüsse. So treffliche Chöre, wie jene zu Regensburg, sind allerdings nicht überall zu haben. Aber man bedenke, dass die gelobten Chöre fast ganz aus Zöglingen verschiedener Lehranstalten bestehen. Zudem konnte man nebenbei vernehmen, dass alle Musikstücke in kürzester Zeit eingeübt worden waren. Daraus ergibt sich, wie viel sich machen lässt, wenn die rechten Männer da sind und diese recht wollen. Manche Chöre der Schweiz, zumal an den katholischen Lehranstalten, könnten weit

Gediegeneres leisten, als geschieht. Auch die schwächern Chöre könnten mit fleissigerer Uebung und einem mehr geordneten Gesangunterricht viel Tüchtigeres aufführen.

Vor Allem thun uns Männer Noth, die nicht bloss die moderne Musik verstehen, sondern auch durch öfteres Hören und Studiren die Meisterwerke der wahren Kirchenmusik kennen und lieben gelernt haben. Darum wäre unseren Dirigenten ausser dem Studium des Chorals und der alten Meister recht dringend das Anhören solcher Chöre zu empfehlen, welche wahrhaft kirchliche Musik aufführen, wie das ausser Regensburg z. B. in der Hofcapelle in München (seit neuerer Zeit), dann in den Domkirchen zu Köln, Mainz, Münster u. s. w. der Fall ist. Sodann muss nothwendig an den Seminarien und katholischen Lehranstalten der gregorianische Choral und die mehrstimmige Kirchenmusik besseren Stiles mehr gepflegt werden. Auch auf dem Lande müsste besserer Unterricht ertheilt und die Proben nicht so vernachlässigt werden, damit die dortigen Chöre besser befähigt werden.

Aus den Berathungen des Cäcilien-Vereins heben wir vor Allem das Verlangen hervor, dass die Kirchenmusik der Liturgie entspreche, wie das der hochwürdige Bischof von Regensburg und der Vereinspräsident ausführten.

Von praktischer Wichtigkeit sind die vom Vereine gefassten Resolutionen. Nach denselben nehmen sich die Mitglieder vor, nach Möglichkeit zu wirken für Abschaffung der Missbräuche, Verbannung der Tusche, der Concert- und Theaterstücke, der Märsche und Tänze, für Einführung besserer Compositionen, namentlich des Chorals, zunächst für Advent- und Fastenzeit, für fleissige Abhaltung von Proben, Gründung von Gesangschulen und bessere Besoldung der Mitwirkenden.

Von hoher Bedeutung ist die Aufstellung einer Commission, bestehend aus den hervorragendsten Kirchencomponisten, Behufs Herausgabe eines Verzeichnisses empfehlenswerther Kirchenmusicalien. Neue Compositionen werden von derselben geprüft und nach Verdienst dem Kataloge einverleibt oder nicht. Dadurch wird den Chören ein gediegener Wegweiser bei Auswahl von Musicalien geliefert, Verlegern und Componisten aber durch Aufnahme ihrer Werke ins Verzeichniss ein besserer Erfolg gesichert.

Endlich erwähnen wir noch, welche Hindernisse der echten Kirchenmusik namhaft gemacht wurden. Es wurden als solche genannt die Musiker selbst, denen es oft an Kenntniss, Liebe, Muth und Selbstverläugnung fehlt, der Clerus, der sich oft zu wenig dieses Kunstzweiges annimmt, endlich die mangelhaften financiellen Verhältnisse, d. h. die zu geringe Bezahlung der Musikkräfte. Auch bei uns fehlt es, wie schon erwähnt, den meisten Dirigenten am rechten Geschmacke und an Kenntniss und Verständniss des Rechten. Sie müssten darum mehr hören und studiren. Dann dürfte die hochwürdige Geistlichkeit sich dieser Angelegenheit, die doch mit dem Gottesdienste aufs innigste zusammenhängt, mehr annehmen, selbst nach besserem Verständniss streben, etwa durch Studium der kirchlichen Vorschriften oder geeigneter Zeitschriften, wie Witt's Blätter, für Abschaffung der Missbräuche, Märsche, Tänze u. dergl., und für nach und nach erfolgende Einführung gediegener Compositionen arbeiten, fleissigere Proben veranlassen und die Organisten, Dirigenten und Sänger auf die rechten Grundsätze aufmerksam machen.

Unser Philisterium in Stadt und Land hat sich zwar an unsere Zustände gewöhnt, wie früher an Zopf und Puder, es hat seine Freude daran, weil es sich dabei amusirt. Aber die Kirche ist kein Unterhaltungssaal, sondern ein Bethaus. Darum muss durchaus Würdiges an die Stelle des Schlechten gesetzt werden. Freilich geht das nur nach und nach; doch darf man auf das Philisterium durchaus nicht zu viel Rücksicht nehmen; Sein Geschmack muss eben anders gebildet werden durch Aufführung von Besserem.

Weil aber das Vorgehen Vieler die Sache bedeutend erleichtert, so wäre eben die Einführung des Cäcilien-Vereins so dringend zu wünschen. Würde ein solcher in jeder Pfarrei bestehen und wirken, so würden bessere Kräfte gefunden, diese besser geübt, die Missbräuche abgestellt und nach und nach Gediegeneres geleistet. Sodann müssten die Directoren der verschiedenen Chöre nach den Grundsätzen des Cäcilien-Vereins bisweilen in Conferenzen sich vereinigen, um sich zu berathen und neu zu bestärken. Erfolgt ein Angriff des herrschenden Zopfes auf der ganzen Linie, dann ist dieser bald abgethan.

Die Kunst in der Schweiz.

Die trefflichen Monographieen über die Kirchen von Bern, Chur, Zürich, Basel, Königsfelden, Solothurn gereichen der schweizerischen Literatur zur bleibenden Zierde, und die verhältnissmässig sparsamen romanischen und gothischen Baudenkmäler der Innerschweiz hat der „Geschichtsfreund" ebenfalls bereits zum grössten Theile mit Geschick behandelt. Aber man möchte diese Arbeiten doch gern etwa zu einem Werke verarbeitet sehen.

wie sie Blavignac für die französische Schweiz bearbeitet hat. Indessen wäre auch Blavignac nicht nur in manchen Partieen zu corrigiren, sondern auch zu ergänzen. Die westliche (burgundische) Schweiz hat noch so manches interessante Gebäude, das bis jetzt unberücksichtigt blieb. Beginnen wir oben im Aaregebiet, so möchte man, was die Columbacapelle, Einigen und Spiez allenfalls noch an ältesten Resten bieten, doch auch der Wissenschaft gerettet wissen, desgleichen die Kirche von Scherzlingen, die denn doch einige Aufmerksamkeit wohl verdiente. Und dann, die schönen Bilder in der Thurmhalle zu Thun, werden sie eines Tages so rettungslos verblichen sein, wie der Todtentanz im Franciscanerkloster zu Freiburg zum grössten Theil es schon ist? Wir möchten ferner bitten, auch das Kirchlein zu Leuzingen, unterhalb Arch an der Aare im Canton Bern, nicht zu übersehen und noch weniger die alte romanische, sehr interessante Dorfkirche zu Bargen bei Aarberg, wo dann auch noch die Schanze einen Besuch verdient. Einem Knaben, der uns den Weg zeigte, lockten wir dort die Localnamen heraus: Bifang, Zilmatten, Schlifermatt, Rebried, Hasensprung, Erli, Ballelen, Murgeli, Chenelstrog, Auf der Furren, Moosgasse, Ueligasse, Egelberg, Chäsereweg. Schanz, Spittel. Man befindet sich also hier noch auf einem von Alters her trotz dem nahen Welschen gut deutschen Boden. — Die Kirche von Kerzers gehört der späteren Gothik an. In Avenches, Estavayer und besonders in Payerne wäre ebenfalls noch Mehreres nachzuholen.

Manche Ausbeute für die Kunst würde ferner der Canton Freiburg, besonders die Hauptstadt gewähren. Wie bietet z. B. für den Freund der Kunst nur das einzige Franciscanerkloster ein Paar gute Gemälde! Eines trägt noch den Namen des Ritters Hans von Lanffen, genannt Heit. Ein Christus an der Säule stammt vom Jahre 1468. Und ein anderes Bild weist den Spruch:

Dis Gmäl ganz trurig zeiget an
Als Christus wolt ans Liden gan
Zuo siner wärden Muotter kam
Und lieblich Urlob von ihr nam.
Da fass o Mensch mit Ernst zuo Herzen
Was Kummer, Liden, Angst und Schmerzen
Die Muotter Gottes nun empfing
Da ihr Sohn trurig von ihr ging. 1619.

Vortrefflich ist daselbst auch der Tod Mariens, wo St. Petrus naiv der erlauchten Hingeschiedenen das Weihwasser gibt; Johannes hält die Sterbekerze, einer hält das Rauchfass und die anderen lesen Sterbegebete. Im Kreuzgang sollte man doch noch retten, was zu retten ist! Wird Freiburg sich nicht aufraffen und wieder wie ehedem seinen Sinn für christliche Kunst bethätigen?! Auch im Walliserlande kann nach Blavignac ein Kunstfreund noch reiche Nachlese halten. Die eine und die andere der Bauten, wie St. Pierre des Esclages, hat er wohl zu alt gemacht, manches höchst Merkwürdige, wie auch auf Valeria in Sitten, übersehen. Die Walliser haben gegen ihre seltenen Alterthümer noch eine Schuld der Pietät abzutragen. St. Moriz wird nun ehrenvoll vorausgehen, indem in Bälde die dortigen Kunstschätze, durch geübte Hände dargestellt, der Welt erschlossen werden.

Der Jura hat an Herrn Quiquerez in Saugeren bei Delsberg einen für die kirchlichen Denkmäler des Landes treubesorgten Kenner. Bei ihm kann man noch ein Modell sehen der alten, jetzt verschwundenen, romanischen Abteikirche von Moutier Granval, wo einzig noch das schon im XIII. Jahrhundert erwähnte Kirchlein Chalières (1295 urk. Zscholiers, Trouillat II, 588) die romanische Bauperiode repräsentirt. Spuren dieser Zeit sind auch an der Kirche zu Granval noch sichtbar und an der St. Germanuscapelle auf dem Feld bei Rennendorf. Allein nebst der Kirche zu Pruntrut verdient die Palme vor allen jurassischen Gotteshäusern die sehenswerthe Stiftskirche von St. Ursitz, für deren Beschreibung derselbe Herr Quiquerez das Material besitzt.

Es verdient aber bei uns nicht bloss die kirchliche, sondern auch die bürgerliche Baugeschichte besondere Pflege und zwar ist es hoch an der Zeit. Noch sieht man in Wallis, sodann im Jura (z. B. Cremine bei Moutiers) beachtenswerthe, sehr alte Häuser, die von heut auf morgen verschwinden können, und dann wird man es zu spät beklagen, denselben nicht dieselbe Aufmerksamkeit geschenkt zu haben, wie solches z. B. hinsichtlich der westfälischen Bauernhäuser der Fall gewesen ist. Gleiches müssen wir über viele Bauten der allemannischen Schweiz, namentlich der Urcantone bemerken. Weiteres ist auch die Scheidelinie von Bedeutung, die gleich den Sprach- und Trachtenlinien die Bauten der burgundischen und romanischen Schweiz einer- und der deutschen (allemannischen) Schweiz, andererseits deutlich aus einander hält.

Auf unseren Wanderungen hat es uns immer recht sehr gefreut, so tüchtigen, stilgerechten Reparaturen zu begegnen, wie gegenwärtig in Neuenburg eine in Arbeit steht. Hingegen thut einem auch das Herz weh, wenn man Vernachlässigungen trifft, wie sie leider nicht selten sind. Da wäre denn in Romainmoutier, in Grandson, Sitten, Freiburg und auch in Payerne grössere Sorgfalt, ja, in letzterem Orte geradezu mehr Pietät für so ehrwürdige Denkmäler dringend zu wünschen.

Und ein anderer Wunsch, der uns beseelt, geht da-

hin, dass es bald einem Manne wie Dr. Rahn in Zürich vergönnt sein möchte, sich an eine Baugeschichte des Vaterlandes zu machen.

Ueber Altargeräthe

von Giefers.

(Schluss.)

Dass diese Einrichtung gegen die kirchliche Vorschrift verstösst, nach welcher die h. Eucharistie und das geweihte Oel in zwei getrennten Gefässen, ja, sogar von zwei Clerikern zu einem Kranken getragen werden sollen, ist mir wohl bekannt; aber gegen das, was einmal in einer Diöcese allgemeiner Gebrauch geworden ist, lässt sich nicht leicht mit Erfolg ankämpfen. Doch will ich nicht ermangeln, die von Jacob zusammengestellten kirchlichen Bestimmungen über diesen Gegenstand hier folgen zu lassen.

Soll das h. Oel zu Kranken getragen werden, so nehme der Priester selbst das Gefäss mit dem h. Krankenöle, in einem seidenen Säckchen von violetter Farbe eingeschlossen. Ist ein weiterer Weg zu machen, so hänge er das Gefäss mit dem Oele, in einem Säckchen oder *(aut)* in der Bursa eingeschlossen, an den Hals. Es ist also das h. Oelgefäss gleichfalls nur unter einer Umhüllung zu tragen, und zwar von violetter Farbe. Wenn es sich trifft, dass z. B. wegen dringender Noth oder weiter Entfernung die h. Oelung unmittelbar nach der h. Eucharistie gespendet werden muss, so soll nach dem römischen Rituale durch den nämlichen Priester, welcher die h. Eucharistie trägt, auch das h. Oel zu dem Kranken getragen werden, wenn nicht ein anderer Priester oder Diakon zu haben ist, der im Chorrocke das h. Oel verborgen dem Priester nachträgt [1]). Trägt ein Priester beides, die h. Eucharistie und das h. Oel, so geschehe das in zwei Gefässen [2]). In diesem Falle kann der Priester dieses Säckchen mit dem h. Oele, das kleiner ist, in das grössere Säckchen zugleich mit der h. Eucharistie legen; das blosse Gefäss aber lege er durchaus nicht hinein, damit nicht das Gefäss mit dem h. Sacramente von dem Oele in irgend einer Weise befleckt werde [3]); oder er könnte das Säckchen mit dem h. Oele auch in der Brust verborgen tragen, wie das aus obiger Bestimmung des römischen Rituale abgenommen werden kann.

In den gewöhnlichen Krankheitsfällen aber sollte das h. Sacrament der Eucharistie und der Oelung zu verschiedenen Zeiten, und nicht gleich nach einander gespendet [1]), und das h. Oel in seinem eigenen Gefässe zu dem Kranken getragen werden, wie oben bemerkt worden [2]). Abgesehen von diesen kirchlichen Bestimmungen, die so bestimmt von eigenem, bloss für das h. Oel bestimmten Gefässe sprechen, und welche das h. Sacrament des Altars um seiner Auszeichnung willen von allem Anderen getrennt haben wollen, erscheint es demnach geradezu als untraditionell und unanständig, das Gefäss des h. Sacraments mit dem des h. Oeles in eines zu verbinden.

* * *

Die Monstranz, welche dazu dient, das Allerheiligste den Gläubigen sichtbar zur Anbetung zu zeigen und auszusetzen, ist gleichsam das innerste Gemach der Wohnung Christi unter uns und der heilige Thurm des starken Königs. Desshalb wurden denn auch die Monstranzen in der gothischen Zeit, wo sie zuerst aufkamen, mit grösstem Kunst- und Kostenaufwande hergestellt. In früheren Jahrhunderten hielt man, wie bekannt, das Allerheiligste immer sorgfältig verborgen. Sichtbar zur Anbetung ausgesetzt oder in Processionen getragen, wurde dasselbe allgemeiner wohl erst nach der Einführung des Frohnleichnamsfestes, dessen Feier sich in Deutschland erst seit dem Beginne des XIV. Jahrhunderts allgemeiner verbreitete, obgleich auch schon früher der Monstranzen Erwähnung geschieht. Immerhin gehört es erst der gothischen Zeit an, dem Herrn in seiner sichtbaren Erscheinung unter der Gestalt des h. Sacramentes aus den zierlichsten Formen der gothischen Architektur einen würdigen und prachtvollen Thron bereitet zu haben.

Die Bildner dieser Zeit fassten die Monstranz als einen Dom im Kleinen, und während sie einerseits mit grösster Sorgfalt die in den oben angeführten kirchlichen Bestimmungen ausgesprochene Anschauung und Zweckmässigkeit festhielten, schmückten sie andererseits die Monstranzen mit all jener Mannigfaltigkeit und Freiheit der Formen, wie sie uns an den gothischen Kirchen und Domen entgegentritt. Der feste, weite Fuss, der kräftig

1) *Rituale Rom. de Sacr. extr. Unct. „Sequatur eum oleo sacro occulte delato“*

2) *„Cum ad aegrum valde periculose aegrotantem sacram Eucharistiam pro viatico fert, vasculum etiam sacrae Unct. afferet“ Act. Mediol. Instr. extr. Unct. p. 542.*

3) *Ornat. eccles. c. 30, p. 52.*

1) *Rit. Rom. de Sacr. extr. Unct. J. c.* Auch viele Provincial- und Diöcesan-Synoden schärfen dieses ein und bedienen sich des Ausdruckes: *„distinctis temporibus debite administrentur, nisi necessitas aliud exegerit.“*

2) *„In proprio et prorsus diverso vasculo ab eo fiat, in quo St. Eucharistia aegrotis deferri solet.“ Instruct. past. Eystett. p. 79.*

auf der tragenden Hand aufruhende Knauf sind dem entsprechenden Theile der Kelche und Ciborien nachgebildet und mit reichem Maasswerk geschmückt. Darüber, um die sicher geschlossene Krystallsphäre, erhebt sich der Bau selber mit seinen Spitzbogen und Strebepfeilern und Bogen und Fialen, mit seiner Fensterarchitektur, seinen Heiligenbildern und schönen Baldachinen, endlich mit dem hohen, durchbrochenen Thurmhelme, auf dessen Spitze das Kreuz leuchtet. Selbst Glöckchen und die phantastischen Wasserspeier fehlen oft nicht, um so das Bild eines wirklichen Domes zu vervollständigen.

Die schönste und kostbarste Monstranz dieser Art, aus der spätgothischen Zeit, welche in der paderborner Diöcese wahrscheinlich einzig in ihrer Art ist, hat sich in der Kirche zu Körbeke bei Soest erhalten. Um einen zwölfseitigen Bergkrystall erhebt sich der sechsseitige obere Bau, welcher sehr zierlich gearbeitet und mit Strebebogen und Fialen reich geschmückt ist. Das unvergleichlich schöne Gefäss besteht ganz aus vergoldetem Silber.

Bei den übrigen gothischen Monstranzen, welche ich gefunden habe, entwickelt sich der obere Theil in der Regel zu drei zierlich durchbrochenen Spitzen, von denen die mittlere welche den Krystallcylinder deckt, höher aufsteigt, und die seitlichen nach unten consolenartig abgeschlossen sind. Was den Stoff betrifft, so hat auch hier die gothische Kunst weniger als eine frühere und spätere Zeit den Reichthum und Werth des Materials beobachtet, und daher finden wir oft die grössten Meisterwerke dieser Art statt in Gold und Silber auch in Kupfer und Messing ausgeführt.

Die Renaissance verliess diesen Gedanken eines Hauses des Herrn und fasste die Monstranz als das Bild jener göttlichen Glorie und Majestät auf, aus welcher der König des Himmels im h. Sacramente gleichsam hervortritt, und desshalb schuf sie Strahlen- oder Sonnenmonstranzen, Rücksicht nehmend auf die Worte der h. Schrift: *„In sole posuit tabernaculum suum!“* (Ps. 18, 5.) Diese zuerst in Frankreich eingeführte Form verbreitete sich bald auch über Deutschland und andere Länder. Uebrigens sind diese Sonnenmonstranzen nicht selten mit Aufwand von erstaunlichem Reichthum des Materials und mit einer anerkennenswerthen technischen Behandlung des Stoffes bearbeitet. Je grösser und schwerer und reicher die Monstranz, desto bewunderter war sie; nur an wenigen Gebilden der Art findet man aber einen tieferen Reichthum von Gedanken und Einheit und Verhältnissmässigkeit der Formen.

Manche Monstranzen sind sehr geschmacklos gebildet, so dass ich eine traf, welche die Form des sogenannten Landwehrkreuzes hat, und eine andere ist so gestaltet, dass die h. Eucharistie aus dem Schoosse der Madonna hervorguckt. Noch geschmackloser aber, als die Form, ist bei den meisten das, was ihnen eine besondere Zierde geben soll; am wenigsten ist das bunte Glas gespart, das die Edelsteine, welche die alte Frömmigkeit und Opferwilligkeit zum Schmucke der Wohnung des Herrn darzubringen pflegte, ersetzen soll. Wer keine Edelsteine hat, bringe Gold oder Silber, oder was er sonst hat: aber das bunte Glas lasse man den Kindern zum Spielen. Fort mit der elenden Lüge vom Throne des Herrn! Noch eher könnte entschuldigt werden, dass zuweilen Kronenthaler und Ducaten an der Monstranz befestigt sind; dergleichen Dinge haben doch, wie Jedermann weiss, einen reellen Werth und sollen nicht zu sein scheinen, was sie nicht sind; aber auch sie befinden sich am unrichtigen Platze. Glöcklein an der Monstranz anzubringen, ist alte Sitte, aber das Rappeln und Klappern von Geldstücken in unmittelbarster Nähe des Allerheiligsten gibt einen so unerträglich profanen Ton, dass man kaum begreift, wie eine solche Unsitte irgendwo hat Platz greifen können.

Noch mehr als das Erwähnte, was leicht geändert werden kann, ist zu beklagen, dass so viele ausgezeichnete gothische Monstranzen gänzlich vernichtet oder zu Sonnenmonstranzen umgearbeitet sind, und dass die verhältnissmässig wenigen, welche sich noch erhalten haben, meistens durch spätere Zuthaten jämmerlich verunstaltet sind. Hieher gehört die Monstranz in der paderborner Gokirche, die noch ganz erhalten, aber mit späteren Stücken so durchflochten ist, dass sich die ursprüngliche Form nur mit Mühe herausfinden lässt. Nicht viel besser steht es mit der Busdorfer. Andere, welche mehr oder minder entstellt und verstümmelt waren, sind durch die anerkennenswerthe Fürsorge der betreffenden Pfarrer in ihrer ursprünglichen Form wieder hergestellt [1]), andere sehen noch einer stilgerechten Restauration entgegen [2])

Einige der gothischen Monstranzen, welche ich fand, hatten noch einen Cylinder von Glas, in welchen die Lunula zu stehen kommt, andere haben einen solchen Cylinder ursprünglich gehabt, der aber einem laternenartigen Kasten hat Platz machen müssen. Nur zwei gothische Monstranzen sind mir bis jetzt bekannt geworden, die gleich Anfangs so construirt wurden, dass das h. Sacrament zwischen zwei kreisförmige Glasscheiben zu stehen kommt, nämlich die Rhedaer und Wiedenbrücker.

1) Zu Nieheim, Westkönnen, Anröchte, Rheda, Castrop, Gehrden, Rösebeck, Willebadessen, Neuenbeken.

2) Zu Helden, Meschede, Niederntudorf, Enkhausen in der Gokirche hieselbst

Nach den besseren der in der paderborner Diöcese vorhandenen, so wie auch nach anderen ist hier schon eine bedeutende Anzahl neuer Monstranzen geschaffen. Kleinere, ganz einfach gearbeitete, kosten 70 bis 100 Thlr., eine Summe, welche oft für eine einzige Casel ausgegeben wird, welche dann nur fünf, höchstens zehn Jahre aushält; wesshalb nicht auch für ein so wichtiges Geräth, wie die Monstranz ist? — Schöne Zeichnungen zu gothischen Monstranzen finden sich bei Reichensperger, Statz, Jacob u. A.

* * *

Eine sehr profane Form haben gewöhnlich der tragbare Weihwasserkessel, das Weihrauchsfass und die Gefässe, in welchen die drei verschiedenen h. Oele in der Kirche aufbewahrt werden. Obgleich diese Gefässe nicht von der Wichtigkeit sind, wie die drei bereits besprochenen, so sollte man doch auch hier für eine weniger profane Form Sorge tragen. Das Gefäss für die h. Oele ist in den meisten Fällen aus Zinn, das gewöhnlich ziemlich schwarz geworden ist; und wo es aus Silber angefertigt ist, besteht es aus drei ganz gewöhnlichen kleinen Büchsen. Nur selten zeigt ein Kreuz auf dem Deckel, dass das Geräth zum kirchlichen Gebrauche bestimmt ist. In älterer Zeit wurden solche Gefässe mit grösserer Sorgfalt und Sinnigkeit angefertigt, mit allerlei Bildern verziert und gewöhnlich in Form von Thürmchen mit Zinnen und Helmen ausgeführt, was auf jene Kraft und Stärkung hindeuten soll, welche die h. Salbung zum Kampfe des Lebens den Gläubigen verleihet. Bis in spätere Zeiten hielt man diesen Gedanken fest, weil auch da noch die Form von Thürmchen mit Zinnenbekrönung vorkommt.

Das schönste Gefäss für die h. Oele aus alter Zeit habe ich in der altstädter Kirche zu Warburg gefunden, welches aus dem Jahre 1489 stammt. Auf dem Fusse, welcher dem eines gothischen Kelches gleicht, ruht eine aus drei kleineren und drei grösseren kreisrunden Blättern bestehende Platte. Auf den drei letzteren erheben sich drei Thürmchen und eben so auf den drei kleineren Blättern drei kleinere Thürmchen, so dass in jedem der drei äusseren Winkel zwischen den grösseren Thürmchen ein kleineres steht. Jedes Thürmchen besteht aus zwei Stockwerken und hat im oberen vier, im unteren drei Schiessscharten. Die kleineren Thürmchen können nicht geöffnet werden; die drei grösseren, welche als Behälter der h. Oele dienen, schliesst ein gemeinsamer Deckel, auf welchem für jedes Thürmchen eine Spitze (Helm) angebracht ist. Zwischen den drei Spitzen erhebt sich eine dreiseitige Pyramide, deren Spitze das Kreuz trägt. Um das Ganze laufen oben und unten Zinnen, so dass es einer mittelalterlichen Burg ähnlich sieht. Sieben Thürmchen sind da, und jedes Thürmchen hat sieben Oeffnungen, eine offenbare Hindeutung auf die sieben h. Sacramente. Und wie passend die Form des Thurms, da der Priester u. A. bei Spendung der h. Oelung betet: *„Esto ei, Domine, turris fortitudinis a facie inimici!"* [1]) Dieses schöne Gefäss ist schon wiederholt hier nachgebildet. Aus Kupfer gearbeitet und stark vergoldet, kostet dasselbe gegen 40 Thlr. Man hat aber auch schon mehrmals den Kelchfuss wegfallen lassen und statt dessen einen einfachen Sockel unter das Ganze gelegt. Das Werk kostet dann nur 30—32 Thlr. Ein silbernes, aus drei Büchsen von profanster Form bestehendes Oelgefäss kostet 15—20 Thlr. Werden noch einige Thlr. hinzugelegt, so lässt sich etwas Kirchliches, erbauend Wirkendes beschaffen.

Tragbare Weihwassergefässe aus der romanischen Zeit, welche gewöhnlich 7 Zoll hoch sind, unten 5 und oben 6 Zoll im Durchmesser haben, zeigen die Form eines kleinen Eimerchens und sind oft mit Säulenarcaden und biblischen Reliefs geschmückt, zuweilen aus Elfenbein, gewöhnlich aus Erz geschaffen. Die erhaltenen Weihkessel von gothischer Form gehören sämmtlich der späteren Gothik an und sind einfache Arbeiten in Roth- oder Gelbguss, aber gewöhnlich von gefälliger Form. Nämlich ein Eimerchen von 8—10 Zoll Höhe und becherartigem Profil ist mit gegliederten Reifen umgeben. Bei einigen wird der Schlangenhenkel von menschlichen Figürchen oder von Köpfen gehalten, unter welchen sich Wappenschilde befinden.

Die einzigen, aus romanischer Zeit stammenden Weihgefässe habe ich in den Kirchen zu Wormeln, Bochum und in der paderborner Busdorfskirche gefunden, in den meisten übrigen Kirchen unterschied sich dieses Gefäss hinsichtlich seiner Form durch nichts von einem gewöhnlichen blechernen Wassereimer, war aber nicht selten viel unsauberer.

Eine schöne Zeichnung für ein solches Gefäss gibt Reichensperger, so wie auch Jacob. Ein Kessel nach der Reichensperger'schen Zeichnung aus Messing, inwendig stark verzinnt, kostet 7—8 Thlr., einer in Form eines Wassereimers nur einige Groschen weniger.

Dass die Rauchfässer längst keine kirchliche Form

1) Eine nähere Beschreibung und Deutung nebst Zeichnung des schönen Gefässes habe ich zur Feier der Consecration des hochwürdigsten Herrn Weihbischofs Josephus Freusberg herausgegeben, die auch im Organ für christliche Kunst, VI, Nr. 6, abgedruckt ist. Ausserdem ist ein Abbildung desselben bei Otte a. O. S. 194 gegeben und in Nürnberg in Kupfer gestochen.

mehr haben, lässt sich leicht denken, und dass nur wenige alte erhalten sind, erklärt sich leicht daraus, dass die Knaben, welche dieselben gewöhnlich handhaben, eben nicht sehr behutsam damit umgehen. Nach Verlauf von je zehn, ja fünf Jahren ist ein neues nöthig, und dann wird es dem ersten besten Gold- oder Kupferarbeiter überlassen, ein solches von beliebiger Form und Grösse zu machen. Dieser glaubt dann, je grösser das Machwerk sei, desto höher dürfte er auch den Preis setzen; daher nicht selten Rauchfässer, welche doppelt, ja, dreimal so gross sind, als Thuribula aus früherer Zeit, und zur Grösse des menschlichen Körpers in gar keinem Verhältnisse mehr stehen.

In der romanischen und gothischen Zeit waren dieselben 4—5 Zoll breit und 5—6 Zoll hoch. Dass in jenen Zeiten die Rauchfässer nicht allein oft durch Kostbarkeit des Materials, sondern auch durch grosse Entfaltung von Kunst gewöhnlich sich auszeichneten, braucht kaum erwähnt zu werden, da das Rauchfass an jene goldenen Schaalen erinnert, in welchen vor dem Throne des Lammes in der himmlischen Kirche Engel ohne Unterlass die Gebete der Heiligen darbringen. Sie zeigen schon durch ihre Form an, dass sie für das Haus des Herrn bestimmt sind, und sind mit architektonischen Ornamenten oder Blattwerk und Thierfiguren künstlich geschmückt. Die meisten romanischen Rauchfässer sind aus Erz, erst später kamen silberne häufiger in Gebrauch. Bei den gothischen hat der Deckel gewöhnlich einen Thurmaufsatz mit Giebeln, Maasswerken und Helmen. Die Drachengestalten, welche an denselben vorkommen, deuten auf die bösen Gewalten, die durch die Macht des Gebets, welches wie Weihrauch emporsteigt[1]), vertrieben werden und erschreckt davonfliehen[2]). Ein sehr schönes, aus Kupfer gearbeitetes romanisches Rauchfass aus dem XII. Jahrhundert besitzt die Kirche zu Hellefeld bei Arnsberg, ein anders, obwohl minder schönes, die Kirche zu Lichtenau und ein drittes die Capelle zu Heggen bei Attendorn. Doch viel kunstreicher gearbeitet sind zwei andere, einander ganz gleiche spätromanische, von denen das eine der Pfarrkirche zu Hohenwepel bei Warburg, das andere der dazu gehörenden Capelle zu Menne gehört, und die bis jetzt als einzig ihrer Art dastehen. Jedes derselben besteht aus 72 Dreiecken und 8 apsidenförmigen Ausrundungen, die sämmtlich mit Blattwerk oder Drachengestalten geschmückt sind; selbst die Handhabe enthält vier gleiche Thiergestalten, welche mit dem Maule die Ketten zu halten scheinen. Dieses merkwürdige Rauchfass ist in England so in Kupfer gestochen, dass jedes Dreieck besonders dargestellt ist, und auf der crefelder Ausstellung im Jahre 1852 wurden 2000 Franken für dasselbe geboten. Eine Seitenansicht findet sich bei Baudri[1]), wo zugleich ein anderes, gothisches abgebildet ist. Zwei romanische findet man ebendaselbst[2]), so wie zwei gothische bei Reichensperger und Jacob. Ein dauerhaftes romanisches oder gothisches Rauchfass, einfach in Kupfer oder Messing ausgeführt, kostet jetzt 20, 25—30 Thlr., immerhin viel Geld im Vergleiche zu dem Preise der gewöhnlichen, topfartigen Rauchfässer, welche nur 7—8 Thlr. kosten, aber wenig, wenn man erwägt, dass eins der letzteren Art kaum 5—6 Jahre gebraucht werden kann, eins der ersteren Art aber ein Jahrhundert, wenn nicht mehrere, aushält, namentlich wenn es nicht gegossen ist. Sowohl der paderborner Dom, als auch die Busdorfskirche besitzt ein spätgothisches silbernes Rauchfass; das erstere ist der Restauration eben so bedürftig als würdig.

* * *

Wenigstens schon im IV. Jahrhundert bestand die Sitte, auch bei Tage beim Gottesdienste Lichter anzuzünden; aber dazu wurden nicht Leuchter gebraucht, welche den jetzigen Altarleuchtern ähnlich waren, sondern aufgehängte Lichtkronen (Kronleuchter) und grosse Standleuchter, welche vor dem Altare aufgestellt wurden. Gewöhnlich wurden 7 Leuchter dieser Art genommen, welchen man einen gemeinschaftlichen Fuss gab, so dass ein siebenarmiger Leuchter entstand. Ein schönes Exemplar eines siebenarmigen Leuchters besitzt die paderborner Busdorfskirche. Er ist gegen das Ende des XI. Jahrhunderts aus Messing gegossen und sein Fuss ist mit Arabesken, Hirschen und anderen Thierfiguren geschmückt.

Erst seit dem Anfange des XII. Jahrhunderts ward es allgemein Sitte, Leuchter auf den Altar selbst zu stellen, und zwar lange Zeit hindurch nur zwei, zwischen welchen dann das Crucifix seinen Platz fand. Diese ältesten Altarleuchter waren jedoch in einem viel kleineren Maassstabe ausgeführt, als die jetzt gebräuchlichen, denen eine dem hohen Altaraufsatze entsprechende Höhe gegeben wird. Die aus der romanischen Zeit stammenden Altarleuchter sind meistens nur 6—9 Zoll hoch, aus Bronze oder Messing gearbeitet und haben einen

1) *Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo* Psal. 91, 2.

2) *Fumus enim incensi valere creditur ad daemones effugandos. Durandus, Rationale off. div. IV. 10.*

1) Organ für christliche Kunst, III, Nr. 3.

2) Daselbst im ersten Jahrgange.

breiten Fuss mit drei, seltener mit vier Ständern, welcher mit geflügelten Drachen und anderen lichtscheuen Bestien geschmückt ist, Symbolen jener finsteren, feindlichen Mächte, welche vor dem Lichte erschreckt aus einander fliehen. Nach oben hin wird der Leuchterfuss enger und endigt in einen bald glatten, bald reichverzierten Knauf, mit welchem oft der Kelch sammt Kerzenstachel unmittelbar in Verbindung gesetzt ist, so dass der ganze Leuchter nur 5—6 Zoll hoch ist. Bei anderen romanischen Leuchtern tritt zwischen den Knauf und den Kelch noch eine nach oben sich verjüngende, mit kleinen Knäufen besetzte, einige Zoll hohe Röhre. Drei Leuchterchen der ersten Art befinden sich im Dome zu Minden, der einen grossen Reichthum an Kunstschätzen besitzt, welche erst in neuester Zeit durch den Regierungsrath und Propst Kopp wieder ans Licht gezogen sind. Zwei andere kleine Leuchter dieser Art fand ich in der Kirche zu Colbenrode und einen in der zu Helden.

Auch in der gothischen Zeit hatten die Altarleuchter noch eine mässige Höhe, indem sie nur selten zwei Fuss hoch waren. Die Leuchter der gothischen Kunst sind gewöhnlich ganz einfache Messinggusswerke, aber oft durch edle Verhältnisse und feine Gliederung ausgezeichnet. Ihr Fuss ist kreisrund und profilirt, die Röhre in gleichmässigen Abständen mit Ringen umgeben, von denen der mittelste stärker als die übrigen hervortritt, die Schüssel zur Aufsammlung des Wachses ist breit und gegliedert. Die einzige Verzierung besteht gewöhnlich in der Durchbrechung des Fusses mit Vierpässen. Bei grösseren Leuchtern ist der Fuss zuweilen mit Löwen verziert und der Stiel zwischen Fuss und Schüssel von einer grösseren Anzahl von Ringen umgeben.

Erst zur Zeit der Renaissance, welche die Leuchter mehr als einen Schmuck des Altars betrachtete, erhielten dieselben neben einer geschmacklosen Form eine ungewöhnliche Höhe, so dass das mit dem Bildnisse des Gekreuzigten versehene Altarkreuz, welches nach kirchlicher Vorschrift über die zunächst stehenden Leuchter emporragen soll, von diesen gewöhnlich ganz unterdrückt wird, besonders wenn man von den drei Leuchterpaaren, welche sich jetzt auf jedem Hochaltare finden, das höchste Paar dem Tabernakel zunächst aufstellt.

Es ist sehr zu beklagen, dass in neuester Zeit für neusilberne Leuchter, welche im widerlichsten Zopfstile gearbeitet und äusserst schwer rein zu halten sind, grosse Summen verschwendet werden. Wo die Mittel nicht hinreichen, um silberne zu beschaffen, begnüge man sich mit Leuchtern aus Zinn oder Messing. Ein Paar zinnerne Altarleuchter von 2 Fuss Höhe kostet 14—16 Thlr., ein Paar aus getriebenem Messing eben so viel, ein Paar aus Messing gegossen, fast doppelt so viel.

Noch seltener, als Altarleuchter, scheinen Kronleuchter aus gothischer Zeit in unserer Diöcese zu sein; denn bis jetzt sind mir nur zwei (in der katholischen Kirche in Dortmund) bekannt geworden. Der eine, aus Eisen verfertigt, besteht aus einem runden Metallstreifen, mit Architekturwerken ringsum geschmückt; der andere ist aus Messing und jünger. Von dem Mittelstücke, dessen oberes Ende ein knieendes, betendes Engelfigürchen krönt, gehen zwei Reihen von Seitenarmen aus. Die obere besteht aus drei kürzeren, die untere aus sechs längeren Armen. Diese lassen überall jene kleinen gothischen Viertelblattblumen aus ihrem Stiel hervorwachsen. Wo sie sich, um die Kerze aufzunehmen, wieder aufwärts wenden, schliessen sie mit einer zierlich durchbrochenen Krone, aus deren Mitte ein Einsatzstück für die Kerze aufsteigt, das mit Maasswerk geschmückt ist.

Ein neuer Kronleuchter, an welchem die Arme gegossen, das Uebrige aus Messing getrieben, kostet, wenn er 12 Arme und einen Durchmesser von 3 Fuss hat 70—80 Thlr., wenn er 16 Arme und einen Durchmesser von 4 Fuss hat, 120—130 Thlr. Für kleinere Kirchen genügt ein Kronleuchter, der nur aus einem Stockwerke besteht, 8 Arme zählt und 50—60 Thlr. kostet. Wo eine solche Summe nicht zusammenzubringen ist, da lasse man die Kirche lieber ganz ohne Kronleuchter, als dass man solche hineinbringt, welche aus glitzernden Glasstücken zusammengesetzt sind. Man verschone die Kirche selbst dann mit solchen Luxus-Artikeln, wenn diese geschenkt werden, und überlasse sie lieber den Ballsälen.

Das Gesagte gilt auch von den neumodischen Lampen und Ampeln, wie ich sie in einer ziemlichen Anzahl von Kirchen getroffen habe. Eine schön geformte Chorlampe ohne Gehänge, aus Messing getrieben, kostet für kleinere Kirchen 12—15 Thlr., für grössere 20—25 Thlr. — Ein Paar Processionslaternen im gothischen Stile aus Messing gearbeitet, kosten 25 Thlr., kleinere sind für 15—18 Thlr. zu haben. Aeltere Lampen und Laternen habe ich in der paderborner Diöcese bis jetzt nicht gefunden, wohl aber eine grosse Anzahl, die verdiente, aus dem Hause des Herrn hinausgeworfen zu werden: denn theils waren sie zu verbraucht, theils zu modern, die meisten aber sehr schmierig.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 24. — Köln, 15. December 1869. XIX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Siehe Nr. 11 d. J.)

IX. Der heilige Christophorus.

Lebensbild und Legende.

St. Christophorus war ein Mann von kolossaler Statur und schrecklichem Aussehen, und da er auf seine ungeheuere Grösse und Stärke stolz war, entschloss er sich, keinem anderen als dem grössten und mächtigsten Monarchen, den es gäbe, dienen zu wollen. So reiste er in der Welt weit umher, um den grössten aller Könige aufzusuchen, und kam endlich an den Hof eines Monarchen, von welchem man sagte, dass er an Macht und Reichthum alle Könige der Erde überträfe, und bot ihm seine Dienste an. Und da der König seine kolossale Höhe und Stärke sah — denn seit dem Riesen von Gath hatte es keinen solchen mehr gegeben — behielt er ihn bei sich und bewirthete ihn mit Freude.

Nun begab es sich einmal, als Christoph beim Könige in dessen Hofe stand, dass ein Sänger kam, der vor dem Könige sang, und in dessen Gesang oft vom Teufel die Rede war, und dass der König, so oft er den Namen des bösen Geistes hörte, das Zeichen des Kreuzes machte. Christoph, der ein Heide war, fragte nach dem Grunde dieser Geberde, aber der König gab ihm keine Antwort. Da sprach Christoph: „Wenn du mir's nicht sagst, gehe ich von dannen," worauf der König sprach: „Ich mache dieses Zeichen, um mich gegen die Macht des Satans zu schützen, denn ich fürchte, er möchte mich überwältigen und mich erschlagen." Da sprach Christoph: „Wenn du den Satan fürchtest, dann bist du nicht der mächtigste Fürst in der Welt; du hast mich getäuscht; ich will diesen Satan aufsuchen und ihm dienen; denn er ist mächtiger als du." So zog er ab und reiste in der weiten Welt herum; und als er durch eine wüste Ebene wanderte, sah er einen grossen Haufen bewaffneter Männer, und an deren Spitze zog ein schreckliches und fürchterliches Wesen, welches aussah, wie ein Sieger. Und er vertrat Christoph den Weg und sprach: „Wohin gehst du?" Und Christoph antwortete: „Ich suche den Satan auf, weil er der grösste Fürst auf der Welt ist und ich ihm dienen will." Da erwiederte der Andere: „Der bin ich; suche nicht weiter." Da verneigte sich Christoph vor ihm und trat in seine Dienste; und sie reisten nun mitsammen weiter.

Als sie nun so lange Zeit mitsammen reisten, kamen sie an einen Platz, wo vier Strassen zusammenliefen und ein Kreuz am Wege stand. Als der Teufel das Kreuz sah, ward er von Furcht ergriffen und zitterte gewaltig; und er kehrte um und machte einen grossen Umweg, um ihm auszuweichen. Als Christoph dies sah, erstaunte er und fragte: „Warum hast du das gethan?" Und der Teufel antwortete nicht. Da sprach Christoph: „Wenn du mir's nicht sagst, verlasse ich dich!" So gezwungen, antwortete der böse Feind: „Auf diesem Kreuz ist Jesus Christus gestorben, und wenn ich es sehe, muss ich zittern und fliehen, denn ich fürchte mich vor ihm." Da erstaunte Christoph noch mehr, und sprach: „Wie? Dieser Jesus, den du fürchtest, muss mächtiger sein als du; ich will ihn aufsuchen und ihm dienen!" So verliess er den Teufel und zog in der weiten Welt herum, um Christus aufzusuchen. Und nachdem er ihn

viele Tage lang gesucht, kam er zur Zelle eines heiligen Einsiedlers und verlangte von ihm, dass er ihm Christus zeigen möchte. Da begann der Einsiedler ihn sorgfältig zu unterrichten und sprach: „Der König, den du suchest, ist allerdings der grosse König Himmels und der Erde; aber wenn du ihm dienen willst, wird er dir viele und schwere Pflichten auferlegen. Du musst oft fasten.“ Und Christoph sprach: „Ich will nicht fasten; denn, fürwahr, wenn ich fasten würde, würde mich meine Stärke verlassen.“ „Auch musst du beten“, setzte der Einsiedler hinzu. Da sprach Christoph: „Ich weiss nichts vom Beten und will an einen solchen Dienst nicht gebunden sein.“ Da sagte der Einsiedler: „Kennst du einen gewissen Fluss, der steinig und breit und tief und oft vom Regen angeschwollen ist, und in welchem viele Menschen, welche den Uebergang über denselbun versuchen, umkommen?“ Und er antwortete: „Den kenne ich.“ Da sprach der Eremit: „Da du weder fasten noch beten willst, so gehe an jenen Fluss und wende deine Stärke dazu an, diejenigen zu retten, welche mit dem Strome kämpfen und in Gefahr sind, in demselben umzukommen; möglich, dass dieses gute Werk Jesus Christus, dem du zu dienen wünschest, auch angenehm ist, und dass er sich dir offenbaren wird.“ Darauf antwortete Christoph freudig: „Das kann ich thun. Das ist ein Dienst, der mir gefällt!“ So ging er dahin, wohin der Einsiedler ihn führte, und wohnte am Ufer des Flusses; und nachdem er einen Palmbaum aus dem Walde sammt der Wurzel ausgerissen — so stark und gross war er — bediente er sich desselben als eines Stabes, um sich im Gehen darauf zu stützen, und half denjenigen, welche in Gefahr waren, unterzusinken, und die Schwachen trug er auf seinen Schultern über den Strom, und war Tag und Nacht stets bereit, seine Aufgabe zu erfüllen und fehlte niemals und wurde nie müde, denjenigen zu helfen, welche der Hülfe bedurften.

Das gefiel dem Herrn, welcher vom Himmel auf ihn herniederblickte, und er sprach desshalb bei sich selbst: „Sieh diesen starken Mann, der den Weg, mich zu verehren noch nicht kennt und ihn gleichwohl gefunden hat!“

Nachdem nun Christoph bereits viele Tage seines Dienstes gewartet, begab es sich einmal zur Nachtzeit, als er in einer Hütte, die er sich aus Baumästen gebaut, lag, dass er eine Stimme hörte, welche ihm vom Ufer abrief; es war die klägliche Stimme eines Kindes, und schien zu sagen: „Christoph, komm und trage mich hinüber.“ Und er stand sogleich auf und schaute hinaus, sah aber nichts; dann legte er sich wieder nieder; aber die Stimme rief ihm mit den nämlichen Worten zum zweiten und dritten Mal; und das dritte Mal suchte er mit einer Laterne ringsum, und endlich sah er ein kleines Kind am Ufer sitzen, welches ihn bat, indem es sagte: „Christoph, trag' mich in dieser Nacht hinüber.“ Und Christoph hob das Kind auf seine Schultern, nahm seinen Stab und begab sich in den Strom. Und die Wellen stiegen höher und höher und die Wogen brüllten und die Winde bliesen; und das Kind auf seinen Schultern wurde schwerer und immer schwerer, bis es ihm schien, dass er unter dem ungeheuren Gewichte versinken müsse und er begann sich zu fürchten; gleichwohl aber fasste er Muth, stützte seine schwankenden Schritte mit seinem Stab und erreichte endlich das entgegengesetzte Ufer: und nachdem er das Kind wohlbehalten und freundlich abgeladen, sah er es erstaunt an und sprach: „Wer bist du, Kind, das mich in eine solche Gefahr gebracht hat? Hätte ich die ganze Welt auf meinen Schultern getragen, die Last hätte nicht schwerer sein können!“ Und das Kind erwiederte: „Wundere dich nicht, Christoph, denn du hast nicht nur die ganze Welt, sondern auch denjenigen, der die Welt gemacht hat, auf deinen Schultern getragen; mir wolltest du in diesem deinem Werke der Barmherzigkeit dienen, und sieh, ich habe deinen Dienst angenommen; und zum Zeichen, dass ich deinen Dienst und dich angenommen, pflanze deinen Stab in den Erdboden und er wird sogleich Blätter und Früchte bekommen.“ Christoph that es und der Stab blühte wie ein Palmbaum, wiewohl die damalige Jahreszeit dies nicht mit sich brachte und ward mit Dattelbüscheln bedeckt — aber das Kind war verschwunden. Es war das Christkind, das den vor der Schwere niedergedrückten Kopf des Riesen im Wasser taufte.

Da fiel Christoph auf sein Angesicht nieder und bekannte Christum und betete ihn an.

Nachdem er diesen Platz verlassen, kam er nach Samos, einer Stadt Lyciens, wo er viele Christen traf, welche gemartert und verfolgt wurden; und er ermuthigte sie und that ihnen Gutes. Einer der Heiden schlug ihn ins Angesicht; aber Christoph blickte ihn nur fest an und sprach: „Wäre ich kein Christ, dann würde ich mich wegen dieses Schlages rächen.“ Der König des Landes sandte Soldaten aus, ihn zu ergreifen, und er liess sich binden und vor ihren Gebieter führen. Als der König ihn sah, ward er durch seine riesenhafte Statur so erschreckt, dass er auf seinem Thron wankte. Nachdem er sich wieder erholt, sprach er: „Wer bist du?“ Und er antwortete: „Früher hiess ich Offer, der Träger, aber jetzt heisse ich Christoph; denn ich habe Christus getragen.“ Da liess ihn der König, welcher Dagnus hiess, ins Gefängniss abführen, und sandte zwei Dirnen dahin, ihn zur Sünde zu verführen, indem er

wohl wusste, dass, wenn es ihm gelänge, ihn zur Sünde zu verführen, Christoph auch bald zum Götzendienste verlockt werden könnte. Aber Christoph war standhaft, und die Dirnen wurden erschreckt und von Ehrfurcht erfüllt und fielen nieder und beteten Christum an, und wurden beide hingerichtet. Und da der Tyrann sah, dass er die Standhaftigkeit des Heiligen nicht überwinden könne, liess er ihn geisseln, foltern und enthaupten. Und als man ihn zum Tode führte, kniete er nieder und betete, dass diejenigen, welche ihn sähen und auf Gott vertrauten, von Sturm, Erdbeben oder Feuer nicht zu leiden hätten[1]).

So entfaltete Christoph die Grösse seiner Nächstenliebe und die Sanftmuth seines Herzens; so besiegelte er seinen Glauben mit dem Martyrthum, und man glaubte, dass diejenigen, welche die Figur des h. Christoph schauten, diesen Tag hindurch von allen Gefahren des Erdbebens, des Feuers und des Wassers befreit wären. Der blosse Anblick seines Bildnisses, jenes Urbildes der Stärke, wurde für hinreichend erachtet, diejenigen, welche mit den Uebeln und schlimmen Wechselfällen des Lebens zu kämpfen hatten, mit frischem Muthe zu beseelen und denjenigen, die von den Mühseligkeiten des Ackerbaues erschöpft waren, frische Kraft zu verleihen[2]).

Nur wenigen Heiligen wurde im Mittelalter eine so allgemeine Verehrung zugewandt, als dem h. Christoph wie dies die vielen Bilder von ihm, welchen man nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern begegnet, beweisen. Diese Bilder sind oft von kolossaler Grösse, was zu den verschiedensten Deutungen Anlass gegeben hat, welche man in einem sehr lesenswerthen Aufsatze im Organ für christliche Kunst zusammengestellt findet[3]). Der eigentliche Grund der Darstellung dieses Heiligen in so riesenmässigen Dimensionen ist, nach unserem Dafürhalten, lediglich der, weil er nach der Legende ein Mann von riesenmässigem Körperbau gewesen ist[4]). Alle anderen Auslegungen, so gelehrt und sinnreich sie auch sein mögen, erachten wir als ungenügend und irrig.

Bezüglich der Frage, ob der h. Christoph wirklich gelebt habe oder nicht, verweisen wir auf die *Acta Sanctorum* von Bollandus und Molanus *de imaginibus*. Auch diese Frage wird zu bejahen sein. Denn es ist nicht wohl anzunehmen, dass eine so ausgebildete Legende geradezu aus der Luft sollte gegriffen worden sein, und dann, warum sollte es denn unter so vielen Heiligen nicht auch einen von riesenmässigem Körperbau gegeben haben? Freilich mag hier die Dichtung mehr geleistet haben, als bei manchem anderen Heiligen, aber dies berechtiget noch lange nicht, die wirkliche Existenz des Heiligen in Abrede zu stellen. Im Uebrigen sind auch die Zuthaten, womit die Tradition und Dichtung ihn geschmückt, fast alle eines Heiligen vollkommen würdig. — Zu den nicht zu billigenden Dingen, welche mit seinen Bildnissen im Mittelalter verbunden wurden, mag eben die kolossale Grösse derselben und die Plumpheit, mit welcher sie meistens dargestellt waren, Anlass gegeben haben.

In Florenz malte Pallajuolo auf die Façade der alten Kirche St. Miniato tralle Torri eine riesenmässige Figur des h. Christoph, die ungefähr zwanzig Fuss hoch ist und den Künstlern seiner Schule lange Zeit als Muster diente. Michel Angelo copirte das Bild als er noch jung war öfters, aber es existirt nicht mehr. Ein 32 Fuss hoher St. Christoph wurde von Matteo Perez de Alesio (1584 n. Chr.) zu Sevilla gemalt und alle diejenigen, welche in Frankreich, Deutschland, Italien und insbesondere im südlichen Deutschland und in den venetianischen Staaten gereist sind, werden sich an die kolossalen St. Christophs-Figuren auf dem äusseren, zuweilen auch auf irgend einem hervorragenden Theile des Inneren der Kirchen, Rathhäuser und anderer heiliger oder öffentlicher Gebäude erinnern. Diese Bilder waren zuweilen in sehr lebhaften Farben und oft renovirt, um sie so mehr sichtbar zu machen[1]).

---

1) Acta SS. zum 25. Juli.

2) Die nachstehende ist eine der vielen Inschriften, welche diesen Glauben einprägen und sein Bildniss gewöhnlich begleiten:

„*Christophori Sancti speciem quicunque tuetur*
Illo namque die nullo languore tenetur",

was ungefähr so übersetzt werden kann:
„Wer das Bildniss des h. Christophorus ansieht, dem wird an demselben Tage keine Ohnmacht oder Krankheit zustossen."

3) Jahrgang 1858, Nr. 7, 8, 9.

4) Nach Petrus de Natalibus war St. Christophorus 12 Fuss hoch *(de Sanctis in mense Julio p. 128, c. 135, edit. Lugd. anno 1519)*; nach der *Legenda aurea* des *Jacobus a Voragine* war er 12 Ellen hoch *(cap. 95: fuit corporis statura procera admodum et gigantea proceritate, duodecim minimum ulnas cubitasve altus.)* Diese Angaben finden sich auch in der „*vita gloriosissimi martyris Christophori Cananaici a Joh. Gurzone conscripta*: neu abgedruckt: *Lipsiae per Martinum Herbipolensem 1510*. In dieser Legende heisst es: *Christophorus adeo procera fuit statura, ut duodecim ulnarum complexus sit mensuram, vultu praeterea formidabili atque horrendo.* Auch bei *Jacobus a Voragine* hat er einen *vultus terribilis*

1) In Deutschland sind als solche kolossale Christophorus-Bilder zu erwähnen:

1. Das am südlichen Portale des Domes zu Köln (17 Fuss hoch);
2. die auf den Domen zu Münster in Westfalen, zu Paderborn und zu Erfurt. In dem letzteren Dome nimmt das Bild auf der Wand, auf welcher es sich befindet, eine Breite von ungefähr 20 Fuss und eine Höhe von beiläufig 35 Fuss ein. Aus dem Wasser, durch welches der Heilige hindurchschreitet, tauchen Teufel empor, welche gegen den Heiligen anstürmen;
3. das in der St. Godhardskirche zu Hildesheim (10 F. hoch.)

Auf bildlichen Darstellungen kann man den heiligen Christoph sehr leicht erkennen. Er steht gewöhnlich bis über die Knöchel im Wasser; seine körperliche Gestalt ist die eines Hercules. Nach dem griechischen Vorbilde sollte er bartlos sein und mehrere italienische Bildner stellen ihn auch so, oder wenigstens mit einem nur kleinen Barte dar; aber die Deutschen geben ihm einen starken schwarzen Bart und ein dickes buschiges schwarzes Haar, um die Idee grosser physischer Stärke und Mannheit besser auszudrücken. Das Christuskind sitzt auf seinen Schultern und trägt die Weltkugel, als höchster Herr und Schöpfer der Welt, in seiner Hand; seltener hält es, als Erlöser, das Kreuz in der Hand; aber das erstere ist, wegen der Bedeutung des Subjectes, das richtigere Sinnbild. Im Allgemeinen blickt er zum göttlichen Kinde empor, aber zuweilen blickt er auch zur Erde und schreitet mühsam und ängstlich durch das steigende Wasser; er scheint sich unter der wunderbaren Bürde zu beugen und stützt seine wankenden Schritte mit einem Stabe, welcher oft ein Palmbaum mit Blättern und Aesten ist. Im Hintergrunde steht ein Einsiedler, der eine Lampe oder eine Fackel trägt, um ihm auf dem Wege zu leuchten.

Das ist die religiöse Darstellung. Es ist bekannt, dass die katholische Kirche viele Legenden bloss als eine Allegorie nimmt; das Wasser, durch welches St. Christoph watet, bedeutet nach Einigen das rothe Meer, d. i. das Wasser der h. Taufe; nach Anderen, das Wasser der Trübsal (ein morgenländisches und schriftgemässes Bild); er trägt Christum und mit ihm „die Bürde und die Last dieser ganzen unendlichen Welt“. Der Einsiedler des religiösen Trostes leuchtet ihm auf seinem Wege. Die Allegorie ist, man mag sie auslegen wie man will, gewiss sehr schön; es liegt etwas sehr Rührendes in diesen alten St. Christophs-Bildern, wo der grosse einfältige und gutgeartete Riese, unter seiner unbegreiflichen Bürde wankend, mit einem verwunderten Gesichte zu dem glorreichen Kinde emporschaut, welches Ermuthigung lächelt und von oben herab seinen Segen gibt.

Im „grossen Christoph“, wie das Volk ihn nennt, ist das Volk selbst personificirt, die rohe, aber gutartige Masse, die für Bekehrung empfänglich ist und der dann auch eine grosse Gewalt innewohnt zum Schutz der einmal von ihr anerkannten Kirche. Desshalb pflegte man vormals das Bild des grossen Christoph vor die Thür der Kirche zu stellen[1]).

In späteren Zeiten entweihten die Künstler das schöne Sujet dadurch, dass sie es als ein blosses „*tour de force*“ und als ein Mittel zur Entfaltung einer schönen männlichen und kräftigen Gestalt gebrauchten, wozu etwa der farnesische Hercules, oder wenn derselbe nicht bei der Hand war, der nächstbeste Lastträger oder Gondelführer als Muster diente. So ward die religiöse Bedeutung verdunkelt oder ging verloren und die ganze Darstellung wurde roh und gemein, wenn nicht absolut grotesk und lächerlich.

In der königl. Pinakothek zu München befindet sich eine Darstellung des h. Christoph (Gemälde) aus der mittleren Epoche der niederländischen Kunst, unter dem Einflusse altholländischer Phantastik (von einem unbekannten Meister.) — Der h. Christoph trägt hier, von grotesken, schreckhaften und verführerischen Gestalten umringt, das Christkind auf seinen Schultern durch den Strom. Der Eremit leuchtet ihm mit seiner Laterne. Vergl. Marggraff's Catal. S. 8. (Zu Nr. 10.)

In der Figur Titian's, im Dogen-Palaste zu Venedig, sind Haltung und Charakter des Heiligen genau die eines Gondelführers — nur dass der Palmbaum an die Stelle des Ruders getreten ist.

Auf dem Gemälde von Farinato, einer kleinen geistreichen Skizze, welche sich jetzt zu Alton Tower in England befindet, ist die Gestalt die eines Hercules, aber der Ausdruck im Kopf des Kindes äusserst schön.

Ist der h. Christoph als neben der h. Jungfrau Maria stehend oder mit anderen Heiligen zusammen gruppirt dargestellt, dann ist das Wasser weggelassen, doch ist er niemals ohne den Palmstab. Wo der Künstler die Handlung oder dieses Nebenwerk anders dargestellt hat, da hört die Figur auf, eine Andachtsfigur im engeren Sinne zu sein und wird ein Phantasie- oder dramatisches Bild. Das letztere ist jedoch nur so höchst selten der Fall, dass es nur einige wenige Beispiele gibt.

1. Der älteste Holzschnitt, der existirt, und dessen Entstehungszeit man genau angeben kann, ist eine rohe Figur des h. Christoph, von deutscher Zeichnung und Ausführung, in der gewöhnlichen Art und Weise dargestellt, ausgenommen, dass sich auf demselben eine Mühle und ein Müller im Vordergrunde befindet. Derselbe hat die Inschrift:

1) Vergl. Kreuser, Kirchenbau I, 139. Man findet es auch nicht selten unter den Kanzeln und Sacramentshäuschen als starken Träger, jedoch nicht wie die Karyatiden und wie den Atlas der Alten gedrückt, sondern frei hervortretend. (Vergl. Menzel, christl. Symb. I. 175.) — Man hat den Heiligen von dem ägyptischen Anubis, der das Sonnenkind Horus durch den Nil trägt, hergeleitet, und auf griechischen Bildern kommt Christoph auch noch mit dem Hundskopf des Anubis vor. *(Didron manuel p. 325)*. Allein der Sinn der Legende ist rein christlich und unendlich tiefer, als der Sinn der Anubismythe.

Christophori faciem die quacunque tueris
Illa nempe die morte mala non morieris,

was buchstäblich übersetzt heisst:
„An dem Tage, an welchem du des heiligen Christoph Bild schauen wirst, wirst du keines schlimmen Todes sterben.“ — Man hatte mit diesem Holzschnitte offenbar die Absicht, ihn unter dem armen Landvolke als Sinnbild der Stärke und des Trostes in Umlauf zu setzen.

2. Hans Memmling. St. Christoph watet, Christum tragend, durch einen tiefen Fluss, indem das Wasser bis an seine Kniee steigt. Der Einsiedler leuchtet ihm wie gewöhnlich, aber im Hintergrunde sieht man die ersten Strahlen der Sonne die dunkle Wasserwüste beleuchten; ein schön erdachter und die Bedeutung der Allegorie erhöhender Umstand [1]).

3. Elzheimer. St. Christoph watet wie gewöhnlich durch den Strom; jähe Felsen und der Einsiedler in der Entfernung: Vollmondnacht [2]).

4. Albrecht Dürer. Grosser herrlicher Holzschnitt. Der Einsiedler mit der Laterne in der Ferne. Mit der Jahreszahl 1525.

Die nachstehenden Beispiele müssen als Ausnahmen betrachtet werden:

1. Ein Stich von Lucas von Leyden. St. Christoph sitzt am Boden; auf der anderen Seite des Flusses winkt ihm Christus, dass er ihm helfen möchte.

2. Ein Stich — altdeutsch. St. Christoph sitzt am Ufer des Flusses; das Christuskind steht gerade im Begriffe, auf seine Schultern zu steigen.

3. Ein Stich von F. Amato. St. Christoph bietet dem Christuskinde, welches auf dem Boden sitzt, seine Dienste an.

4. Auf van Eyck's wundervollem Altarbilde zu Gent werden die Pilger, welche sich nahen, um das Lamm Gottes anzubeten, vom Riesen Christoph geführt, welcher den übrigen voranschreitet, indem er den Palmbaum hält; sein grosser carmesinrother Mantel kehrt den Boden und ein heidnischer Turban bedeckt sein Haupt. Das ist eines der wenigen Beispiele, wo er ohne seine göttliche Bürde erscheint. Die Poesie und Bedeutung der Anspielung wird man leicht verstehen.

Die Geschichte des h. Christoph, wie solcher in den ihm geweihten Capellen, z. B. von Montegna in den „Eremitanern“ zu Padua, gemalt ist, ist in drei Sujets dargestellt:

1. sein Uebergang über den Fluss;

2. die Bekehrung der Heiden zu Samos;

3. sein Martyrthum,

da die anderen Umstände seiner Legende von der Kirche verworfen worden sind; wobei zu bemerken kommt, dass einige derselben (z. B. sein Zusammentreffen mit dem bösen Feinde und seinem höllischen Heere) sehr malerische Sujets, aber mehr im Genre als im historischen Stile, bieten würden.

Besondere, sein Martyrthum darstellende Gemälde gibt es nur wenige; wir kennen deren nur drei:

1. Der Schauplatz ist ein offener, mit reicher Architektur umgebener Hof; der Leichnam des Riesen-Heiligen liegt auf dem Boden, und ist ungefähr zwölf oder vierzehn Fuss gross, und das getrennte, bartlose und mit wallenden Haaren geschmückte Haupt liegt neben ihm; Soldaten und Henker sind eben damit beschäftigt, den Leichnam von dannen zu tragen; einer derselben hebt das ungeheuere Bein mit beiden Händen auf; viele andere schauen erstaunt zu. Höchst malerisch als eine Scene, aber ohne Streben nach religiöser Auffassung oder Charakter.

2. Tintoretto. St. Christoph kniet und der Henker bereitet sich vor, ihm den Kopf abzuhauen: keine andere Figur, als ein herabsteigender Engel. Hier ist St. Christoph nicht als Riese dargestellt [1]).

3. Lionello Spada. Auf diesem Gemälde ist die Auffassung ganz verkehrt; der Riese knieet mit gebundenen Händen da und blickt mit milder Resignation, welche gegen seine ungeheuere Stärke und Körpergrösse grell absticht; der Henker, der sich auf eine Stufe gestellt hat, um ihn erreichen zu können, bereitet sich gerade vor, ihm den Kopf abzuschlagen, während ein Engel mit der Martyrerkrone herabschwebt. Bezüglich des Colorites, des Ausdruckes und der Auffassung wohl Spada's Meisterwerk.

Ueber Gussstahlglocken.

Von Dr. W. E. Giefers.

Noch vor wenigen Jahrzehenden dachte Niemand daran, dass Glocken auch aus anderen Metallen gefertigt werden könnten, als aus dem sogenannten „Glockengute“. Jetzt tönen schon von Hunderten alter und neuer Kirchthürme herab in machtvollen Klangwellen Glocken, welche nicht aus Bronce, sondern aus Eisen, d. i. aus demselben Metalle bestehen, aus welchem die Krupp'-

1) In der Boisserée-Galerie.
2) Zu Windsor.

1) Zu Venedig in S. Maria dell'Orto.

schen Kanonen angefertigt werden. Die Bronzeglocken sind nämlich nicht nur sehr theuer, sondern springen auch leicht, namentlich wenn sie bei heftiger Kälte stark geläutet werden. Desshalb wurde schon seit längerer Zeit der Wunsch sehr lebhaft, dass ein Mittel zur Herstellung von Glocken gefunden werden möchte, welche billiger und haltbarer seien. Man griff desshalb auf das Eisen zurück; und seit ungefähr 55 Jahren hat man besonders in Berlin und Wien Versuche mit Glocken aus Gusseisen gemacht, deren Ton zwar stark, aber etwas rauh und weniger klingend ist. Dessen ungeachtet würden sie ihrer Wohlfeilheit wegen zu empfehlen sein, wenn nicht im leicht möglichen Falle des Zerspringens das Metall völlig werthlos wäre.

Vor ungefähr zwanzig Jahren kamen Glocken aus Gussstahl in den Handel, welche sich durch ihren vollen, weittragenden Ton auszeichneten und bei ihrem billigen Preise rasch bei vielen in der Nähe bestehenden Kirchengemeinden Eingang fanden. Aber obgleich sie fast um die Hälfte billiger sind als Bronzeglocken, so fanden sie doch in weiteren Kreisen erst dann grössere Beachtung, als durch eine genaue Prüfung derselben bei der grossen Pariser Industrie-Ausstellung im Jahre 1855 die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieselben gelenkt wurde.

Der Bochumer Verein für Bergbau und Gussstahlfabrication in Bochum — noch jetzt der einzige Producent von Gussstahlglocken — hatte nämlich (nach dem amtlichen Berichte des preussischen Ausstellungscommissars) damals drei grosse Thurmglocken ausgestellt, welche nicht allein alle vorhandenen Bronzeglocken an Grösse weit übertrafen, sondern sich auch durch die grosse Billigkeit ihrer Preise auszeichneten. Gegen diese neue Erfindung wurden jedoch von allen Seiten die mannigfachsten Widersprüche erhoben; von Glockengiessern wurde, obschon vergeblich, die Haltbarkeit und die Tonfülle angefochten, von anderen Gussstahlfabricanten aber die directe Herstellung von Glocken aus Gussstahl geradezu für eine Unmöglichkeit erklärt und die Behauptung aufgestellt, dass die ausgestellten Glocken nur aus Gusseisen beständen. Das alles war leicht zu erklären; denn die Darstellung von Façongüssen aus Gussstahl bietet aus verschiedenen Gründen so erhebliche Schwierigkeiten dar, dass selbst die erfahrensten Fabricanten an deren Beseitigung verzweifelten und dass der Einwand, Glocken von solcher Grösse könnten nicht aus Gussstahl gegossen sein, nicht ungerechtfertigt erschien.

Um diesen Zweifel zu beseitigen, schickte die bochumer Gussstahlfabrik während der Ausstellung noch eine Glocke nach Paris, an welcher sich noch der an seinem Ende zu einer viereckigen Stange ausgeschmiedete Ausguss befand. Allein auch dieser Beweis genügte den Gegnern so wenig, dass sogar der Verdacht geäussert wurde, es liege hier ein Betrug vor, die Glocke sei aus Roheisen hergestellt und zuletzt etwas Gussstahl eingegossen; nur wenn die Glocke zerschlagen würde, so dass ihre Bruchstücke untersucht werden könnten, würde sich die Wahrheit erkennen lassen. Damit diese Probe angestellt werden könne, wurden von einem deutschen Concurrenten 2000 Francs zur Disposition gestellt.

Herr J. Mayer, der in Paris anwesende technische Director der Fabrik und Erfinder der Gussstahlfaçongüsse, erklärte sich zu dieser Probe bereit. Es wurde eine der ausgestellten bochumer Glocken, nicht ohne grosse Mühe, in einer benachbarten Werkstätte in Gegenwart des Präsidenten der 16. Juryclasse und einer Menge anderer Zeugen zersprengt und auch die Schmiedbarkeit des Materials geprüft; aber alle Stücke erwiesen sich als Gussstahl der vorzüglichsten Qualität; denn sie liessen sich mit Leichtigkeit schmieden, wieder abhärten und stets zeigten sie den vollkommenen Gussstahlbruch. Nach dieser so vorsichtig angestellten, so äusserst günstig ausgefallenen Probe musste natürlich jeder Zweifel schwinden und der Bochumer Verein für Bergbau und Gussstahlfabrication erhielt eine der grossen goldenen Ehrenmedaillen, von denen nur sieben auf den ganzen deutschen Zollverein kamen. Ausserdem wurde der Erfinder der Gussstahlglocken, Director J. Mayer, mit dem Kreuze der Ehrenlegion decorirt.

Der gedachte grosse Triumph der bochumer Gussstahlglocken machte dieselben mit einem Male berühmt, und trug so sehr zu ihrer Verbreitung bei, dass von allen Seiten Bestellungen einliefen und die Gussstahlglocken selbst nach America und Africa den Weg gefunden haben. Kein Wunder, dass sie die Bronzeglocken mit jedem Jahre mehr und mehr verdrängen; denn die Dauerhaftigkeit ist eine fast unbegränzte. Da die Gesellschaft jede innerhalb der ersten fünf Jahre gesprungene Glocke unentgeltlich durch eine neue zu ersetzen sich verpflichtet, so ist wiederholt absichtlich durch anhaltendes, starkes Läuten der allen Unbilden der Witterung ausgesetzten Glocken bei heftigstem Froste ihre Haltbarkeit auf die stärkste Probe gestellt und durch amtliche Versuche der Beweis geliefert worden, dass es kaum möglich ist, sie durch menschliche Kraft zu zersprengen. Ja, selbst da, als in der Nähe von Paderborn eine Glocke aus einer Höhe von 56 Fuss auf ein Steinpflaster fiel, wurde nur das letztere zerschlagen, die Glocke selbst blieb unbeschädigt.

Der Ton der Gussstahlglocken ist voll und von grösserer Tragweite, als der der Bronzeglocken von gleicher Grösse. Allerdings war bei den Gussstahlglocken der Ton Anfangs auch etwas scharf und liess die liebliche Weichheit des Bronzegeläutes vermissen; aber die Fortschritte der Fabrication haben in der letzteren Zeit dahin geführt, dass die Fülle und Weichheit des reinen, runden Tones jetzt wohl nichts zu wünschen übrig lässt, und dass jetzt wiederholt in einem Geläute von 3 oder 4 Bronzeglocken bei dem Springen einer derselben der Ersatz durch eine Gussstahlglocke bewirkt worden ist, ohne dass die Harmonie des Geläutes im geringsten beeinträchtigt wurde.

Da die so unzweifelhaften Vorzüge mit einer ungefähr ⅗ der früheren Kosten betragenden Ersparniss verknüpft sind, so erhielt auch auf der Londoner Industrie-Ausstellung von 1862 die grosse Gussstahlglocke des bochumer Vereins, welche bei einem Durchmesser von 9 Fuss und einem Gewichte von 200 Ctr. von untadelhaftem Gusse war, eine Preismedaille, und in der internationalen Pariser Ausstellung des Jahres 1867 wurden die in der Maschinengalerie aufgehängten vier Gussstahlglocken des bochumer Vereins neben der gewaltigen Krupp'schen Riesenkanone von allen Sachverständigen als die Matadore der Eisenindustrie betrachtet. Sie behaupteten als die „Gussstahlkanonen des Friedens“ auch hier ihren ehrenvollen Platz und wurden auch hier wieder mit der goldenen Medaille ausgezeichnet.

Für die Diöcese Paderborn wurde die Anschaffung von Gussstahlglocken für Kirchen und Capellen durch das bischöfliche Generalvicariat im Jahre 1853 untersagt; als jedoch „später von mehreren Seiten berichtet wurde, dass jene Glocken, welche ohnehin durch Wohlfeilheit sich empfehlen, in Bezug auf ihre Festigkeit die Bronzeglocken sogar übertreffen und auch in Beziehung auf ihren Ton nichts Erhebliches zu wünschen übrig lassen, so ist seit langer Zeit auf den Antrag der Kirchenvorstände die Erlaubniss zur Anschaffung von Gussstahlglocken gegeben“ [1]).

In dem amtlichen Berichte eines Geistlichen vom 22. September 1869 über grosse und kleinere Gussstahlglocken heisst es: „Die Dauerhaftigkeit habe sich bestens bewährt und im Laufe von zehn Jahren habe sich der Klang sehr gebessert und zu einer reinen Harmonie verschmolzen, so dass sie den Bronzeglocken ebenbürtig zur Seite gesetzt werden dürften.“

Obschon das bisher über Gussstahlglocken Gesagte aus ganz zuverlässiger und theilweise aus amtlichen Quellen geschöpft ist, so konnte ich mich doch dabei nicht beruhigen und besuchte auf einer Reise auch Bochum, um selbst an Ort und Stelle nähere Erkundigungen einzuziehen. Dort habe ich an zwei verschiedenen Tagen, in Begleitung mehrerer Freunde, mit gespanntester Aufmerksamkeit die ganze Fabrication der Gussstahlglocken beobachtet und mir erklären lassen, habe den Klang von Gussstahlglocken der verschiedensten Grösse gehört und verglichen mit dem Tone von Bronceglocken, so wie auch die Dauer des Tones von Gussstahl- und Bronceglocken gemessen. Das Resultat meiner Beobachtungen und Untersuchungen ist folgendes:

1. Was man gewöhnlich und mit Recht gegen Erzeugnisse der Fabrik einwendet, dass die wahre Kunst dadurch beeinträchtigt werde, da Hunderte, ja, Tausende von Exemplaren aus einer und derselben Form hervorgingen und also keine weitere Entwicklung möglich sei, findet bei den bochumer Gussstahlglocken durchaus keine Anwendung; denn für jede Glocke wird eine besondere Form geschaffen, und bei der Anfertigung jeder neuen Form jede inzwischen gemachte Erfahrung sorgfältig benutzt.

2. Ueberhaupt wird die ganze Glockenfabrication in Bochum so wissenschaftlich und systematisch, mit einem solchen Aufwande von geistigen und materiellen Kräften und Mitteln betrieben, dass nur Vollendetes dort geschaffen werden kann.

3. Daher zeichnen sich die bochumer Gussstahlglocken aus, sowohl durch Wohlfeilheit und Dauerhaftigkeit, als auch durch Fülle und Reinheit des Tones, der viel weiter dringt, als der Schall der Bronzeglocken, und haben überhaupt in den letzteren Jahren einen solchen Grad der Vervollkommnung erfahren, dass die vor 5—8 Jahren gelieferten gar keinen Maassstab mehr abgeben können für die Beurtheilung der jetzigen Leistungen.

4. Auch minder Wichtiges, was in früheren Jahren weniger gelingen wollte, nämlich Inschriften, Verzierungen und Bilder von Heiligen auf den Glocken anzubringen, ist jetzt erreicht, indem man es dahin gebracht hat, jene Gegenstände eben so rein und sauber, als deutlich und genau in jeder Form und Grösse auszuführen.

Daher kann ich mit Ueberzeugung die bochumer Gussstahlglocken aufs angelegentlichste empfehlen, und es wäre sehr zu wünschen, dass Kirchenvorstände (namentlich in ärmeren Gemeinden) von den bischöflichen Generalvicariaten auf dieselben aufmerksam gemacht würden. Eine „Neuerung“ ist hier nicht zu fürchten;

1) Aus einem Schreiben des bischöflichen Generalvicariats zu Paderborn vom 6. September 1869, Nr. 9091.

denn die ältesten Glocken bestanden aus Eisen, und Gussstahl ist, wie Allen bekannt, nichts als veredeltes Eisen.

Kirchliche Architektur auf der Insel Reichenau.

Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen (Jahrgang 1869, Heft XI) enthält eine höchst interessante Publication von Professor F. Adler in Berlin über die Kloster- und Stiftskirche der Insel Reichenau. Aus der vorangestellten, auf umfassenden Quellenstudien beruhenden historischen Einleitung geht die bedeutende Bauthätigkeit hervor, welche auf der zu den ältesten und wichtigsten Ausgangspuncten der deutschen Culturgeschichte gehörenden Insel Reichenau — *„Augia dives“* —, dicht bei Constanz im Bodensee belegen, Statt gefunden hat. Eine ganze Reihe von Denkmälern ist verschwunden; so wurden abgebrochen 1812 die dreischiffige Pfarrkirche St. Johannes, 1832 die Kreuzkirche St. Adalbert, 1836 die Pfalz, 1838 die Kirche St. Pelagius, das Marcusthor und der kleine Glockenthurm. Das 724 von Firmin gegründete Benedictinerkloster zu Ehren der Jungfrau Maria und der Apostelfürsten Peter und Paul wurde nach mehr als tausendjährigem Bestand — 1757 — von bischöflicher Seite aufgehoben. Jetzt sind auf der Insel, die seit 1802 in den Besitz von Baden gekommen, noch vorhanden und werden gottesdienstlich benutzt: die Klosterkirche zu Mittelzell und die Stiftskirchen zu Oberzell und Niederzell, welche auf fünf Blatt Zeichnungen im Atlas und einzelnen Holzschnitten im Text dargestellt und eingehend beschrieben werden.

a. Die Stiftskirche St. Peter und Paul zu Niederzell, welche am untersten Ende der Insel hart am Seeufer liegt, ist eine kleine dreischiffige Säulen-Basilika ohne Krypta und Querschiff, von 5 Arcaden, mit langgestrecktem, im Inneren halbkreisförmig geschlossenem Hauptchor und eben so gestalteten Nebenchören von derselben Länge, aussen in gleicher Flucht geradlinig geschlossen. Ueber den Nebenapsiden befinden sich zwei quadratische Glockenthürme, eingedeckt mit glasirten Ziegeln, welche ein einfaches Rautenmuster bilden. Vor der Westfront ist eine niedrige quadratische Vorhalle angeordnet. Mit Ausnahme kleiner Tonnengewölben am Ostende der Nebenchöre ist das Uebrige mit flacher Holzdecke versehen. Auf Grund historischer Combinationen und technischer Untersuchungen und in Vergleich mit den Grundrissen von Mittelzell und des bekannten Baurisses von St. Gallen wird überzeugend nachgewiesen, dass der Osttheil, die jetzige Choranlage, der Kern des ursprünglichen, für nur sechs Chorherren bestimmten Stiftungsbaues von 799—802 ist, welcher das Grabmal seines Gründers Egino (gest. 802) jetzt noch enthält und die kleine Reihe von Denkmälern altchristlicher Baukunst in Deutschland dadurch um eine Kirche kleinster Ordnung — *„basilicula“* — vermehrt. Das dreischiffige Langhaus mit den Chorgurtbogen wird einem Erweiterungsbau aus der zweiten Epoche der romanischen Kunst — um 1140 — zugeschrieben.

b. Die Stiftskirche St. Georg in Oberzell. Dreischiffige Säulen-Basilika mit vor den Seitenschiffen nicht vortretendem Querschiff und plattgeschlossenem, hochangelegtem Chor, darüber Krypta; über der Vierung ein quadratischer massiver Thurm in gedrückten Verhältnissen; Mittelschiff im Westen halbkreisförmig vortretend und mit einer niedrigeren, langgestreckten Vorhalle in Verbindung gebracht; Maasse eben so bescheiden wie bei der vorigen. — Auch bei diesem Denkmal ist der ursprüngliche Stiftungsbau des damaligen Abtes Hanno vom Jahre 888—895 zu erkennen, und zwar im Querschiff und Chor noch vorhanden. Ersteres war auf beiden Seiten der Vierung im Inneren und Aeusseren — wie eingehende bautechnische Untersuchungen ergeben — halbkreisförmig geschlossen, und stiegen die Kreuzschiffe, früher ungewölbt in gleicher Höhe wie der Chor, am Vierungsthurme empor. Das alte Langhaus kann nur einschiffig gewesen sein, daher hier eine einschiffige Kreuzkirche, wie sie in ähnlicher alterthümlicher Auffassung und Behandlung jetzt selten geworden sind. Der restituirte Grundriss sowohl dieser als der obigen Kirche ist im Texte dargestellt. Das jetzige Langhaus, im Mittel- und den Seitenschiffen mit modernisirter flacher Decke, hat 5 Arcaden, die auf je einem Pfeiler und drei Säulen ruhen, welch letztere verjüngt und stark geschwellt sind und byzantinisirende Capitäle besitzen. Dieser Erweiterungsbau mit der westlichen Apsis, in welcher das Hauptportal und die rechts und links oberhalb desselben befindlichen zwei kleinen Doppelarcaden sehr merkwürdig sind, wird gegen Schluss des X. spätestens Anfang des XI. Jahrhunderts angenommen — 995—1005 — die später angebaute Vorhalle Mitte des XI. Jahrhunderts datirt. Als das Interessanteste dieser kleinen Stiftskirche wird das in Farbendruck mitgetheilte Wandgemälde — in Verbindung mit der architektonischen Anlage der Vorhalle für Deutschland ein Unicum — geschildert. Dasselbe schmückt die Aussenseite der Westapsis innerhalb der Vorhalle, wurde wahrscheinlich um 1060 hergestellt, 1846 wieder aufgedeckt und hat, in drei Horizontalstreifen mit symmetrischer Anordnung reliefartig über einander gegliedert, des

Beginn des jüngsten Gerichtes zum Vorwurf. Unter dieser Composition befindet sich, auf vorgekragten Consolen ruhend, eine erkerartige Bogennische, auf derem Grunde die Kreuzigung gemalt ist; mit Ausnahme des Gekreuzigten haben in beiden Darstellungen sämmtliche Fleischtheile eine schwarze Färbung erhalten, was bewiesener Maassen nicht einer chemischen Veränderung oder späteren Uebermalung zuzuschreiben ist.

e. Die Klosterkirche St. Maria und St. Marcus zu Mittelzell. Um das Drei-, resp. Vierfache grösser als die beiden zuerst genannten Kirchen, ist sie in Bezug auf Construction und Ausbildung ihnen gleichzustellen. Es ist eine, in ihren Höhenverhältnissen sehr gedrückte dreischiffige Pfeiler-Basilika von 5 Arcaden mit 2 Querschiffen und 2 Chören, deren östlicher — ohne Krypta — mit reichen Sterngewölben überdeckt und polygon geschlossen, aus spätgothischer Zeit stammt, 1443—77. Neben ihm sind zwei grössere Capellen aus derselben Periode, Sacristei und Schatzkammer, angeordnet. Der über der östlichen Vierung vorhanden gewesene achteckige Glockenthurm ist abgebrochen worden; an die westliche Vierung schliesst sich eine grosse, aussen plattgeschlossene Apsis, die von dem noch vorhandenen oblongen Glockenthurme überbaut ist, neben welchem sich zwei tiefe Vorhallen befinden, deren rundbogige Portale zum westlichen Querschiff führen. Beide Querschiffe mit Thurm — ausgenommen dessen oberste Glockenstube —, Westapsis und die Vorhallen, die ursprünglich zweigeschossig, datiren von 1030—48, die Schiffsarcaden des Langhauses, Obermauern, so wie der Ostvierungsbogen von 1172—80, während die Seitenschiffsmauern noch aus der Bauperiode von 988—91 herrühren. — Zu bemerken ist noch die reichliche Verwendung farbiger Schichten zu Bogen und Lisenen bei den Bautheilen aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts.

Die Kunst in Danzig.

Die malerisch schönste Stadt Deutschlands, welche auf jeden Fremden wegen ihrer höchst interessanten Eigenthümlichkeiten einen unauslöschlichen Eindruck macht, liegt, so zu sagen, „am Ende der Welt", wird verhältnissmässig nur selten von Fremden besucht, ist daher im Allgemeinen wenig bekannt. Und auch die Danziger nehmen an dem grossen Weltverkehr nicht den Antheil, welchen sie, in anderer Lage, nehmen würden. Kunstwerke bedeutender Meister sehen wir nur sehr selten. Das Interesse dafür ist daher auch nicht gross. Um so mehr ist es anzuerkennen, dass der Genremaler Striowski, neben dem Director der Kunstschule, J. C. Schulz, der bedeutendste Künstler Danzigs, seiner Vaterstadt treu bleibt und eifrigst bemüht ist, die Eigenthümlichkeiten derselben künstlerisch darzustellen. Wenn er bisher meist Flissen und polnische Juden gemalt, so hat er sich jetzt vorzugsweise der Culturgeschichte Danzigs zugewendet. Er liebt es, das Leben und Treiben der reichen, stolzen Patricier der damals freien Stadt zur Zeit des XVII. und XVIII. Jahrhunderts darzustellen. Diese Motive geben im zugleich die erwünschte Gelegenheit, als Hintergründe die im hohen Grade malerische Architektur Danzigs, die hohen Giebel, die Strassen mit ihren Beischlägen und Bäumen, die reichen Portale und grossartigen Hausflure der Privathäuser, die Interieurs der Kirchen etc. darzustellen. Auf allen seinen Compositionen, deren er mit seltenem Erfindungstalent immer wieder neue schafft, ruht der Hauch der Poesie, welche den Beschauer anzieht und fesselt. Besonders glücklich ist Striowski auch im Componiren stimmungsvoller Landschaften, welche dann stets in innigster Harmonie stehen mit den dargestellten Gegenständen. — Der bescheidene, liebenswürdige Künstler hat jetzt in seinem in passendster Weise mit schönen alten Möbeln, venetianischen Gläsern etc. ausgestatteten Atelier eine grosse Anzahl von Gemälden der bezeichneten Art auf der Staffelei, arbeitet abwechselnd, je nach seiner Stimmung, an dem einen oder dem anderen. Ein Besuch seines Ateliers ist sehr genussreich. Gewiss anerkennenswerth ist auch sein Bestreben, die modernen, meist sehr unkünstlerischen Goldrahmen der Gemälde durch schön profilirte oder geschnitzte Rahmen aus Holz in seiner Naturfarbe, nach Art der Bilderrahmen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, zu ersetzen.

Hiesige Zeitungen bringen die verbürgte Nachricht, dass nun endlich auch unsere Stadt Danzig mit einem Museum für bildende Kunst beschenkt werden soll. Seit vielen Jahren sind die Elemente dazu schon vorhanden. Der Kaufmann Jakob Kabrun hat schon vor mehr als fünfzig Jahren seine ansehnliche Gemäldegalerie nebst seiner recht bedeutenden Kupferstichsammlung der Stadt geschenkt. Beide Sammlungen sind jetzt im Gebäude der Handels-Akademie aufgestellt. Eine Anzahl schöner Gemälde, als Stiftung des Kunstvereins, findet sich im Rathhause. Der Bildhauer Rudolf Freitag hat, unter fortwährendem Kampf mit widrigen Umständen, seit 25 Jahren Alterthümer aller Art, darunter sehr Werthvolles, aber auch viel „altes Gerümpel" gesammelt und in den schönen Räumen des ehemaligen Franciscanerklosters, um dessen Erhaltung Freitag sich grosse Verdienste erworben hat, nothdürftig aufgestellt. Manches findet sich

auch in der Kunstschule. Jetzt hat der um seine Vaterstadt hochverdiente Kaufmann C. G. Klose, welcher u. A. auch 12,000 Thlr. zur Anfertigung einer jetzt in der Vollendung begriffenen architektonischen Bekrönung des alten gothischen Altarschreines auf dem Hochaltar der Marienkirche geschenkt hat, noch 60,000 Thlr. zum Ausbau eines Theils der Gebäude des Franciscanerklosters und zum Ankauf von Kunstgegenständen vermacht. Die Pläne zur Herstellung der Museumsräume werden gegenwärtig durch den Stadtbaurath Licht ausgearbeitet. Es liegt nahe, alle oben genannten Einzelsammlungen nun in dem neuen Städtischen Museum, das dann also Gemälde, Kupferstiche, Bücher, Gypsabgüsse nach Antiken etc., kunstgewerbliche Gegenstände, wie Möbel, Gläser, Gefässe etc., welche für Anfertigung neuer Gegenstände der Art als Muster dienen können, und vaterländische Alterthümer enthalten wird, zu vereinigen. Wenn dieses Museum erst organisirt sein wird, dürften bald viele einzelne Gegenstände und manche grössere Sammlungen, deren in Danzig noch mehrere vorhanden sind, demselben sich anschliessen. Es wird dann Danzig hinter Königsberg, welches eine grosse, schöne Gemäldegalerie und eine der Gesellschaft „Prussia" gehörende reiche Sammlung von Alterthümern hat, und hinter Thorn mit seiner vom Copernicus-Verein zusammengebrachten interessanten Sammlung nicht ferner zurückstehen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Bis kommende Ostern werden alle Statuen im Inneren des Domes durch den Bildhauer Fuchs, dem wir schon eine Reihe von stilgerechten, im Geiste des Mittelalters gedachten und doch mit verständigen Concessionen an den modernen Geschmack ausgeführten Statuen verdanken, angefertigt und aufgestellt sein. Wir können bei diesem für seine Kunst begeisterten Bildhauer einen stufenweisen Fortschritt beobachten; einen Vorzug haben sie sicher vor anderen Bildwerken voraus, dass sie neben der technischen Meisterschaft den Hauch der Frömmigkeit und Andacht tragen und keinen Effect erzielen wollen, der allerdings bei profanen Gegenständen dem heutigen Publicum gefällt, aber die innere seelische Schönheit, die aus der mystischen Tiefe einer beschaulichen Natur quillt, ganz vernachlässigt. Wir wollen keine Figuren mit verdrehten Gliedmaassen und kindischer Naivetät in der Zeichnung, aber in der Kirche befriedigen uns auch nicht Figuren, die bei aller Bravour in der Technik und aller Glätte in Auffassung und Darstellung vom ascetischen Elemente wenig in sich tragen. Die noch aufzustellenden Figuren sind Laurentius, Heribert, Athanasius, Basilius, Cunibert, Gregor von Nazianz, Chrysostomus, Liborius, Elisabeth, Zacharias, Anna, Simeon, Dominicus, Benedictus, Franciscus, Ignatius, Theresia. Im Interesse des einheitlichen Eindruckes freuen wir uns, dass die Ausführung in die Hand eines einzelnen bewährten Meisters gelegt ist; dann wird das Auge und Gemüth nicht verwirrt; es ist kein Riss und Bruch im System und der beschauende Gläubige wandert, die Eindrücke in sich aufnehmend, mit wachsender Andacht an dem Bildwerk vorüber und wird mit dem Geiste der Darstellung vertraut. Sind die Statuen aufgestellt, dann fehlt noch die Bekrönung der Baldachinen; wie wir hören, ist es noch nicht bestimmt, ob dieselbe durch figuralen oder architektonischen Schluss bewerkstelligt wird. Die Entwürfe zur Vorhalle sind ebenfalls von Bildhauer Fuchs gemacht: Adam und Eva, Abraham und Moses, Aaron und Melchisedech, David und Elias, Jeremias und Isaias.

Köln. Auch in dem ablaufenden Jahre ist Vieles für Kirchenrestauration hierselbst geschehen. St. Gereon: Die im August vorigen Jahres in Angriff genommene Herstellung der Mauern an der Nord- und Südseite des Chorbaues wurde Ende Juli 1869 vollendet. Die Vorhalle und die Treppenthürmchen auf der Westseite der Kuppe, so wie die unteren Kuppelseiten sind in der Herstellung begriffen, eben so der Aufbau des nordwestlichen Treppenthürmchens, und werden diese Arbeiten noch in diesem Jahre zu Ende gebracht, so dass im nächsten Jahre mit der Restauration der noch übrigen Theile der Kirche, namentlich der östlichen Thürme und der Sacristei begonnen werden kann. — St. Maria in Lyskirchen: Die Apsis wurde neu gerüstet, das Dachzimmerwerk restaurirt und ist die Umdeckung des Daches noch für die diesjährige Bauzeit in Aussicht genommen. — St. Martin: An der Kirche St. Martin wurde die Herstellung der Mauern und Fenster so wie der Gewölbe und des westlichen Giebels des Mittelschiffes fortgesetzt und letztere mit einem neuen Dache überdeckt. Sodann erstreckten sich die Arbeiten auf die östliche Chorrundung und den darüber befindlichen Giebel, nach deren Beendigung noch die Herstellung der südlichen Kreuzrundung und der südlichen Seitenschiffsmauer, so wie die Anbringung von Hausteingesimsen an der früher hergestellten Kreuzrundung und endlich die Restauration der Vorhalle übrig bleibt. Diese Arbeiten sollen im kommenden Jahre begonnen und beendigt werden. — St. Maria im Capitol: An der Kirche St. Maria im Capitol wurde der im vorigen Jahre begonnene Bau der südlichen Vorhalle und des südlichen Theiles des Kreuzganges fortgesetzt und vollendet. Vor der Vorhalle wurde am Marienplatz eine neue Futtermauer aufgeführt. Im Inneren der Kirche wurden an einigen Capellen die Fenster erneuert und der nördliche Kreuzflügel bemalt. — St. Cunibert: Der bis zum Schlusse des vorigen Jahres hergestellte westliche Theil der Kirche St. Cunibert wurde nach Beseitigung der früheren Bretterabschlüsse und Beschaffung einer neuen Orgel zur Kirche gezogen. Gegenwärtig sind die Arbeiten zur Herstellung der östlichen Chorrundung, namentlich der oberen äusseren Galerie und des Hausteindachgesimses, im Betriebe. Hiermit in Verbindung steht die Erneuerung des Daches nebst Giebel nach der ursprünglichen alten Anlage. — St. Severin: An der Kirche St. Severin wurden mehrere Fenster an der Nordseite des Mittelschiffes sowohl im Maasswerk als in der Verglasung erneuert.

Aachen, 18. Nov. Die Ausführung des Denkmals, welches die Bewohner des Regierungsbezirks Aachen ihren im Feldzuge des Jahres 1866 gefallenen Kriegern auf dem grossen Platze vor dem hiesigen Rheinischen Bahnhofe errichten lassen, ist nunmehr der bewährten Meisterhand Drake's anvertraut. Nach der modellirten Skizze erhebt sich auf einem Sockel von schlesischem Granit, der die Namen der beiläufig 300 Gefallenen tragen wird, eine die Figurenhöhe von 7 Fuss erreichende Bronzegruppe, welche einen Genius darstellt, der mit seinem rechten Arme einen sterbenden Krieger, der noch seine Fahne hochhält, stützend umfängt, während des Engels erhobene linke Hand dem Sterbenden den Lorber als Symbol des ewigen Lohnes zeigt. Die nicht unerheblichen Kosten des Denkmals sind durch das befasste Privatcomite mittels freiwilliger Beiträge nahezu aufgebracht, vorausgesetzt, dass die Hoffnung auf Gewährung der Allerhöchsten Ortes dem Vernehmen nach vorgetragenen Bitte um die erforderliche Bronze aus Kanonenmaterial in Erfüllung geht.

Königsberg. Die königl. Bibliothek in Königsberg (in Pr.) besitzt einen seltenen Schatz von grossem Werth in der sogenannten Silberbibliothek des Herzogs Albrecht von Preussen. Dieselbe besteht aus zwanzig meist theologischen Werken, welche sämmtlich in der Zeit von 1550—60 mit ganz und gar silbernen Einbänden (ob in Nürnberg gefertigt?) versehen sind. Diese Einbände sind durch Gravirungen, Emaillen, aufgelegte Medaillen, Reliefs etc. in reichster Weise geschmückt. Die Schliessen und einige Reliefs, darunter besonders die sehr hoch, *en face*, gearbeiteten Portraits des Herzogs und seiner Gemahlin, sind in trefflichster Weise modellirt und ciselirt. Eine genaue Beschreibung dieses Schatzes wäre in hohem Grade erwünscht.

Olmütz. Der Fürst-Erzbischof Landgraf von Fürstenberg wird die Domkirche zu Olmütz zu einem monumentalen Bau von einheitlich gothischem Stile umgestalten lassen. Das Schiff der Kirche, welches streng gothisch gehalten ist, bleibt stehen, dagegen wird das Presbyterium mit seinem kühnen Bogenbau einem gothischen Neubau Platz machen. Eben so soll die vordere Façade, dem gothischen Stile entsprechend, restaurirt und mit zwei gothischen Thürmen geziert werden.

Regensburg. Nach dem Jahresberichte des Vereins für den Ausbau des Domes zu Regensburg pro 1868 war die Hauptaufgabe des eben genannten Jahres die Weiterführung der Helme beider Thürme, welche auch so weit gelöst wurde, dass am 29. Juni 1869 die letzten Steine der beiden Thurmhelme feierlichst geweiht und versetzt werden konnten. Für die Bauarbeiten des Jahres 1868 vermochten die nöthigen Mittel glücklicher Weise beschafft zu werden, Dank vor Allem dem Beitrage des Königs Ludwig II. von Baiern mit 8000 Fl., ein Beitrag, der für das laufende Jahr wiederholt worden ist. Die Gesammteinnahme pro 1868 hat betragen: 66,341 Fl. 46 Kr., die Ausgabe 64.073 Fl. 57¹/₈ Kr., Activrest 2267 Fl. 48⁷/₈ Kr. Die Activa des Vereins betragen 8820 Fl. 59³/₈ Kr., die Passiva 29,151 Fl. 35 Kr. bleiben Passiva 20,330 Fl. 35⁵/₈ Kr. Ein grosser Theil der Aufgabe für das Baujahr 1869 ist bereits vollendet. Obgleich aber die Kreuzblumen die nunmehr auch von den Gerüsten entkleideten, reich durchbrochenen Helme krönen, so ist doch noch Manches am Programm dieses Jahres, so wie das ganze Programm für 1870 übrig. Bisher wurden auf den Ausbau des Domes im Ganzen 394,577 Fl. verwendet. Die zu ihrer gänzlichen Vollendung übrigen Arbeiten und die völlige Bereinigung der Passiva verlangen noch eine Summe von jährlich 30.000 Fl., immerhin nicht so viel, als Anfangs auch für die Jahre 1869 und 1870 in Aussicht genommen war.

Breslau. Ueber die kirchliche Bauthätigkeit in Breslau wird der Deutschen Bauzeitung (Nr. 47 d. J.) geschrieben: Die unglückliche Michaeliskirche, deren nördlicher Thurm im vorigen Frühjahre einstürzte, naht sich ihrer baldigen Vollendung, nachdem seit jener Katastrophe die Leitung des Baues dem früheren Architekten abgenommen und in die Hände des Bauraths Lüdecke gelegt worden ist. Der stehengebliebene südliche Thurm, dessen Einsturz man ebenfalls befürchtete, weil er mit denselben Constructionsmängeln wie der andere behaftet und stark zerklüftet war, ist durch geschickt angebrachte starke Verankerungen und Vermauerung der grossen Fenster des ersten Stockwerks als vollständig gerettet und standfähig zu betrachten, während der Wiederaufbau des nördlichen Thurmes lebhaft betrieben wird. Leider hat aber der hohe Bauherr nicht dazu vermocht werden können, denselben in früherer Gestalt mit Achtort und durchbrochener Sandsteinpyramide wieder herstellen zu lassen, vielmehr soll das bis etwa zur Firsthöhe des Kirchendaches reichende Thurmviereck ein hohes Walmdach aufgesetzt erhalten, und wir werden somit an diesem neuen Bauwerk dieselbe unsymmetrische Gestaltung der Westfaçade erleben, wie an so vielen mittelalterlichen Kirchen, bei denen man sich auch begnügt hat, oder durch die Verhältnisse gezwungen worden ist, nur einen der beiden Zwillings-Westthürme in ganzer Höhe zu vollenden.

Der Bau der neuen Synagoge ist nicht unwesentlich dadurch aufgehalten worden, dass die vier inneren Pfeiler, auf denen die Kuppel ruhen soll, sich bei der angestellten Belastungsprobe nicht bewährten. Sie sind abgebrochen und in ihrer Construction derart geändert worden, dass die früher aus einem Stück bestehenden sandsteinernen Säulentrommeln von circa 6 Fuss Durchmesser jetzt aus je vier Stücken hergestellt werden. Die äusseren Façaden und die vier die Kuppelflankirenden achteckigen Treppenthürme sind fertig, während der Aufbau der Kuppel erst im nächsten Jahre vollendet und damit die belebte thurmreiche Silhouette unserer Stadt um eine bedeutende und interessante Baumasse bereichert werden wird. Der innere Ausbau soll dann noch ein weiteres Jahr in Anspruch nehmen und wird somit das ganze Gebäude Ende 1871 der Benutzung übergeben werden können.

Der seit etwa 20 Jahren entstandene ausgedehnte südliche Stadttheil besitzt keine einzige evangelische Kirche, und geht man daher schon lange damit um, die vor etwa 15 Jahren abgebrannte Salvatorkirche in wesentlich grösseren Dimensionen wieder aufzubauen. Die Raum-Anforderungen (2000 Sitzplätze

und 1000 Stehplätze) sind gross, die Geldmittel verhältnissmässig klein; mehrere Projecte sind bereits entworfen, aber noch keins derselben ist zur Ausführung acceptirt worden, da der Wunsch des Architekten dahin geht, einen derartig grossen Bau nicht billig, sondern monumental auszuführen, die Communalbehörden aber über die Gränzen einer sehr mässig bemessenen Bausumme nicht hinausgehen wollen. Aehnlich verhält es sich mit dem dem Staate obliegenden Neubau der bei der Belagerung Breslau's durch die Franzosen zerstörten katholischen St. Nicolaikirche. Auch hier stehen die Bedürfnisse mit den vorhandenen Mitteln in dauerndem Conflict, da der Umfang der im Laufe der Jahre mehrfach ausgearbeiteten Projecte dauernd gewachsen ist, so dass auch neuerdings der schon für das nächste Jahr sicher in Aussicht gestellte Beginn der Ausführung voraussichtlich wieder hinausgeschoben werden wird. Endlich steht auch der Bau einer besonderen Garnisonkirche, die Breslau bisher noch gar nicht besessen hat, zu erwarten; da aber noch nicht einmal über die Wahl des Bauplatzes entschieden, werden wohl noch einige Jahre über den Vorbereitungen hingehen.

Literatur.

Köln. Ein gewisser Herr H. M. Schletterer veröffentlichte jüngst in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 309, Beilage) unter der Ueberschrift „Zur Musikliteratur, theoretische Werke der letzten Jahre" eine Besprechung der einschlagenden Schriften von Marx, Hauptmann, Helmholtz, Tierich u. s. w. Jedem auf dem Gebiete der gedachten Literatur irgend Bewanderten muss es befremdlich erscheinen, dass diese Uebersicht mit keinem Worte des im Laufe des vorigen Jahres erschienenen Werkes von A. v. Thimus: Die harmonikale Symbolik des Alterthums, gedenkt, obgleich dasselbe die Ergebnisse der bisher Statt gehabten musikwissenschaftlichen Forschungen der eingehendsten Kritik unterwirft und zu Ergebnissen kommt, welche die herrschenden Ansichten, einschliesslich der von den obengedachten Schriftstellern gehegten, in ihren Grundfesten erschüttert. Von einem unabsichtlichen Uebersehen kann hier nicht füglich die Rede sein, da das Thimus'sche Werk einen gewichtigen Quartband von ungefähr 400 Seiten bildet und in einer angesehenen Verlagshandlung erschienen ist, welche nichts unterlassen hat, was geeignet war, die Publication zur allgemeinen Kenntniss zu bringen. Es liegt hier vielmehr, wenn nicht alle Anzeichen trügen, ein wahrhaft interessantes Merkzeichen dafür vor, bis zu welcher Höhe eine gewisse, sich als Repräsentantin der modernen Aufklärung aufspielende literarische Coterie das System des Todtschweigens emporgeschwungen hat. Das in Rede stehende Werk wirft eine ganze Reihe von Trägern der „modernen Wissenschaft" über den Haufen; es kann im Wesentlichen nicht widerlegt werden, und so bleibt denn keine andere Wahl, als dasselbe durch gewaltsames Ignoriren für jene Celebritäten unschädlich zu machen. Besagte Coterie vermag zwar viel, aber doch glücklicher Weise nicht Alles. Von letzterem wird sich auch Herr Schletterer überzeugen müssen, sofern er nicht etwa auch das bonner „Theologische Literaturblatt" ignoriren sollte, welches in seiner Nummer 23 eine eingehende Besprechung des Thimus'schen Werkes von Katzenberger bringt, die allerdings zeigt, in welch einem hohen Maasse gar Viele dabei interessirt sind, dass dasselbe todtgeschwiegen wird.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25) adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

ORGAN

für

CHRISTLICHE KUNST.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Herausgegeben und redigirt

von

Dr. van Endert

in Köln.

Zwanzigster Jahrgang.

Köln, 1870.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg in Köln.

Inhalt des zwanzigsten Jahrganges.

Seite

Nr. 6.

Nr. 7.

Nr. 8.

Nr. 9.

Nr. 10.

Nr. 11.

Nr. 19.

Nr. 20.

Nr. 21.

Nr. 22.

Nr. 23.

Nr. 24.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 1. — Köln, 1. Januar 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Zum zwanzigsten Jahrgange.

Ein Fünftel-Jahrhundert seit der Gründung des Organs wird mit dem Jahrgange, an dessen Schwelle der Herausgeber des Blattes seinen Leser begrüsst, ablaufen. Ein schönes Stück Zeit, das in dem zeitigen Leiter des Blattes und in den Lesern, die bisher treu als Gleichstrebende beim Blatte ausgehalten, eine Reihe von Erwägungen, die dem gemeinschaftlichen Wirken nutzbar gemacht werden können, hervorruft.

Der erste Keim des Blattes wurde mit zagender Hand in die Zeit hineingelegt, als nach mächtigen Impulsen, welche die Sache der mittelalterlichen Kunst, besonders nach Wiederaufnahme des Kölner Dombaues, gefunden, überall in der Nähe und Ferne die verlassenen Fundamente und die verschütteten Wurzelstöcke der alten Bildungen unter den darüber geschütteten Säulenknäufen und Architraven der Renaissance herausgegraben wurden und man den Faden der unterbrochenen Kunstentwicklung dort wieder anknüpfte, wo er durch den schuldvollen Unverstand der Menschen war abgerissen worden. Es galt bei dem Wiederaufleben der mittelalterlichen Kunst und ihrer Fortführung vor Allem das Princip derselben gegen alle Einreden des Afterclassicismus und des Rococo siegreich, als in sich begründet, zu vertheidigen und jene Kunstweise als eine grossartige Schöpfung des germanischen Geistes zur Anerkennung zu bringen, welche noch im Beginne des Jahrhunderts selbst von edlen, durch den Zauber der Antike geblendeten Geistern als ein ungeheuerliches Gemisch geschmackloser und barbarischer Zierathen war verachtet worden. Es war eine schöne Zeit, die Zeit des ersten hoffnungsvollen Wachsens für die Pflege der gothischen Kunstweise; mit Feuer und Eifer warf man sich in die wiedereröffnete Bahn hinein, die Köpfe der Streitenden glühten; mancher wuchtige Schlag gegen die in Folge eingerosteter Gewohnheit oder auch in Folge absichtlicher Missverständnisse sich aufbäumenden Hindernisse wurde geführt, bis zuletzt, wenigstens für den Kirchenbau, der Sieg der Gothik entschieden war und die im edlen Scheunen- oder Spritzenhäuserstile erbauten Kirchen

auf den Aussterbe-Etat gesetzt wurden. Es leben, Gott sei Dank, noch mehrere der Männer, die in dem Kampfe für die Wiederbelebung der echten Kunstweise das Feuer jugendlicher Thatkraft aufgewendet und mitten unter dem Hohnlachen und den Machinationen Andersdenkender ritterlich ausgehalten, bis die Morgenröthe des Sieges anbrach, Männer, die selbst auf die Narben, die sie manchmal im ungleichen Streit gegen literarische und künstlerische Coterieen davongetragen, wie auf Siegel der Bewährung stolz sein dürfen.

Das Ergebniss war ein glänzendes; die Vorkämpfer durften, was nicht immer den Kämpfern für eine gute, aber viel bestrittene Sache zu Theil wird, mit Freude vernehmen, wie das in die heimathliche Erde gepflanzte Reis zu einem kräftigen Stamme sich entwickelte. Man sah, wie am Fusse unserer Dome neben jenen Hütten, in welchen die Werksteine für den Fortbau zubereitet wurden, auch die anderen Künste, welche ihre Gebilde in den Rahmen der Architektur hineinspannen, ihre Werkstätten aufschlugen, um von dem Hauche desselben Geistes, der von der Architektur, als der Mutter, ausging, sich anwehen zu lassen und fern von allem vorlauten Dünkel und aller sonderthümlichen Strebung Schöpfungen zu gestalten, die dem Ganzen eines einheitlichen, auf Erhebung des christlichen Gemüthes zielenden Kunsteindrucks sich eingliederten. Das nämlich wurde als ein neues, weil vergessenes Gesetz der christlichen Kunstweise, sowohl den Schaffenden als Geniessenden eingeprägt, dass die Freiheit der Kunst keineswegs in der Zügellosigkeit gewonnen, sondern in der Gesetzmässigkeit begründet werde; kurz, der alte Spruch kam wieder zur Geltung und Beachtung: „*Deo servire regnare est.*“ Man gewöhnte sich an die Auffassung und übte sich in deren Befolgung, einen wohlgeordneten Organismus in der Vielheit der kirchlichen Gross- und Kleinkunst zu erschauen, in welchem der einzelne Effect dem von einer anderen Kunst ausgehenden gerade so viel dankt, als er von ihm empfängt; die einzelnen Töne wurden zu einem Hymnus von sanfter und doch belebter Harmonie verbunden, in welchem kein Laut mit übermüthigem Schrei sich vordrängen darf, sondern die Wirkung des Einzelnen durch die Rücksicht auf das Ganze gelenkt und geleitet, gedämpft und beschwichtigt wird. Allerdings war die Erkenntniss dieser Nothwendigkeit früher und leichter gewonnen, als diese auch in jedem einzelnen Falle zur strengen, durchgreifenden Geltung gebracht wurde.

Selbst nachdem ein Princip durch Streit und Widerstreit der divergirenden Meinungen aus der ernstlichen Debatte siegreich hervorgegangen, bedarf es vielfacher Uebung des Geschmackes, des Auges und der Hand, um den einzelnen Fall am Maassstabe des Principes zu messen und das allgemeine Gesetz in der Einzelleistung zu verkörpern; da wird viel versucht und gewagt und verfehlt; es wird Jahre lang gestrebt, bis das reine Gold langsam und allmählich von den geist- und sinnverwirrenden Schlacken sich losgelöst. Da genügt nicht immer die Lust des Schöpfungstriebes, auch nicht der gute Wille, noch die angeborene Genialität; da beginnt die ernste, durch vieles Beschauen und Nachdenken und Nachbilden sich allmählich vollziehende Beschulung der Kraft; da ist vielfache Verständigung und Ausgleichung nöthig zwischen den einzelnen Künsten, dass jede in ihrem Bereiche bleibe und ihre Schranken achte, um zuletzt eine Gesammtwirkung zu ermöglichen; auch viel Demuth und Selbstverläugnung des Künstlers ist nöthig, um auf allen falschen, gleissenden Effect zu verzichten und nach Weise der alten Künstler seinen eigenen Namen, seine Bravour und Liebhaberei dem Ganzen zu opfern. Nun hat sich zwar auch in der Anwendung der richtigen Kunstprincipien schon eine gewisse Sicherheit und Meisterschaft aus vielen Experimenten herausgebildet, aber der aufmerksame Beobachter wird es sich nicht verhehlen, dass auf manchen Gebieten die Kluft

der Ansichten noch nicht ausgefüllt und das Experiment noch im vollen Gange begriffen ist. Denken wir nur an die Bestrebungen der kirchlichen Glas- und Wandmalerei von heute, der Polychromie in der Ausschmückung der Wände, der Altäre und Statuen, denken wir an die Herrichtung des Kirchenmobilars in Altar, Kanzel, Bank und Beichtstuhl, denken wir an die Grundsätze bei der kirchlichen Paramentik, so ist bei allen diesen Dingen das Ergebniss nicht in jeder Beziehung ein allgemein anerkanntes, feststehendes, normgültiges zu nennen.

Es gibt da eine strictere und eine laxere Observanz, wenn wir die Scheidung der Meinungen also bezeichnen dürfen; die Einen lehnen sich mit der unterwürfigsten Scheu und Hingebung an die Schöpfungen des Mittelalters und bewahren ihre Leistungen nicht immer vor Härte und Herbigkeit, welche den Sinn auch der Zeitgenossen, die wirklich erbaut sein wollen, als etwas Fremdes und Unverstandenes abstösst und das Wichtigste und Höchste, die Erbauung, nicht bewirkt; Andere dagegen, welche die Devise: „Neubildung im Geiste des Alten, lebendige, zeitgemässe Reproduction nach Anregung der alten Vorbilder“ auf ihre Fahne schreiben, sind selten glücklich, wo es sich um die einzelne Leistung handelt; Unsicherheit und Schwanken des Geschmackes, des Auges und der gestaltenden Hand lässt sie ein Mittelding hervorbringen, das durch eine Art Mischehe zwischen dem alten Geiste und der neuen Form herausgequält worden ist; sie zeigen, dass ihre Kunstin-Idvidualität keineswegs die Wünschelruthe besitzt, welche nach der Goldader der wahren Kunst zuckt, der Kunst, die in der innigsten Vereinigung zwischen Gedanken und Form ihre Quelle hat. Diese flüchtigen Andeutungen mögen Grund genug sein, um noch immerfort den Geist des Nachdenkens wach zu halten, wie, frei von aller Einseitigkeit und Verrauntheit, (denn so ist der Mensch, dass er gern in Gegensätzen sich bewegt und das an und für sich Richtige durch Uebertreibung verzerrt) das berechtigte Bedürfniss der Gegenwart mit den unantastbaren Principien der mittelalterlichen Kunst zu vermählen ist; dann wird man immerfort die Bedingungen, die im Zwecke, im Material, in der Unterordnung oder Verbindung der einzelnen Kunst mit einer anderen liegen, im Auge haben und dadurch eben so sehr vor der mumienhaften Starrheit der blossen Copie, wie vor dem zügellosen Subjectivismus der Einzelphantasie sich in Acht nehmen.

Ich sollte meinen, wenn der Einzelne die Kunst selbst und nicht sich und seine Liebhaberei im Auge hat und vor Allem an den letzten und höchsten Zweck der kirchlichen Kunst, die Erbauung des gläubigen Gemüthes, denkt, dann müsste immer mehr Klärung in die streitigen Ansichten kommen und allmählich sich ein Canon herausgestalten, nach welchem die ausführenden Kräfte wie nach einer untrüglichen Richtschnur ihre Arbeit bemessen. Wenn in solchen Erwägungen der Herausgeber sich mit seinen Freunden und Lesern begegnet, dann liegt darin für beide Theile eine Anregung, das geschlossene literarische Bündniss so lange wie möglich festzuhalten und ein Geringes dazu beizutragen, dass die wieder erwachte christliche Kunst in den richtigen Bahnen gehe. Mag jeder Freund der christlichen Kunst obige Gedanken auf der Schwelle des neuen Jahres sich zum Bewusstsein bringen, um sowohl gegen Muthlosigkeit sich zu schützen, denn es ist schon Manches erreicht, als auch vor kühnem Selbstbewusstsein und Vermessenheit, denn es ist noch Vieles anzustreben, bewahrt zu bleiben.

Köln, den 1. Januar 1870.

Der Redacteur und Herausgeber
Dr. J. van Endert.

Ueber die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der bildenden Kunst.

I. Im Allgemeinen.

Das „Weltgericht" oder „Jüngste Gericht" erfolgt nach dem Weltende, wenn die Todten wieder auferstehen [1]). Seine Darstellungen an der Hinterwand der Kirchen, gegenüber dem Eingang, waren im Mittelalter sehr beliebt. In der Vorhalle begann die kirchliche Wandmalerei mit dem Sündenfalle und endete hinter dem Altar mit dem Weltgerichte, wie in der heiligen Schrift. In der griechischen Kirche wird das Bild des Weltgerichtes ganz in die Vorhalle hinausgerückt, was sie wesentlich von der abendländischen unterscheidet. Diese Wandgemälde waren gewöhnlich sehr umfangreich, denn es galt hier, Himmel, Erde und Hölle mit Einem Blick zu übersehen.

Die gewöhnliche Eintheilung dieser Bilder ist: Oben Christus im Himmel; in der Mitte der Erzengel Michael mit der Wage; unten das Thal Josaphat, in dem die Todten auferstehen; rechts sodann die aus den Gräbern bis zum Himmel aufsteigenden Seligen, unter Führung der heiligen Jungfrau; links die aus den Gräbern in den Höllenrachen verurtheilten und vom Teufel in Empfang genommenen Verdammten.

Der untere Theil des Gemäldes, die Grundlage des Ganzen, ist das Thal Josaphat (nach Joel 3, 7; vergl. mit Chron. 20, 26; Zachar. 14, 4). Der Schauplatz ist gewöhnlich ein Kirchhof, dessen Gräber sich aufthun, aus denen die Todten bald als Gerippe, bald schon mit Fleisch umkleidet, bald in vollendeter Lebensfülle hervorgehen. Viele Maler haben in der Abstufung der Verwesungsgrade und in der Treue der anatomischen Details ein Verdienst gesucht, welches dem eigentlichen Geist und Interesse des Gegenstandes fern liegt. Näher liegt demselben aber die Physiognomik, das Staunen, die Freude und der Schrecken der aus den Gräbern Erstehenden. Hierbei haben die Maler darauf zu achten, dass der Richter gegenwärtig ist, und dass die Ehrfurcht vor ihm alle Privatempfindungen der Auferstandenen beherrschen und zurückdrängen muss. Weder die Seligfrohen noch die Verzweifelten dürfen sich geberden, als ob der Herr nicht dabei wäre. Auch Personalsatyre und Portraits von Gegnern etc. hier anzubringen, ist unpassend und des grossen Gegenstandes unwürdig. Der Maler selbst soll von Ehrfurcht gegen den Herrn durchdrungen sein. Begreiflicher Weise sollen auch unschickliche Nuditäten von derartigen Darstellungen fern gehalten werden. Die Naivetät des Mittelalters nahm es damit zwar nicht besonders genau; aber Freiheiten, wie man sie z. B. in der Kathedrale zu Albi findet, müssen gleichwohl unter allen Umständen für unstatthaft erachtet werden.

In der älteren christlichen Kunst gibt es keine Darstellungen Christi als Weltrichter oder des Jüngsten Gerichtes. Es ist schwer, einen bestimmten Grund hiervon anzugeben, obgleich man deren viele vermuthen kann. Dass die Christen auf den grossen Tag der Belohnung und der Bestrafung als ein Linderungsmittel der Verfolgung und in der verzeihlichen Hoffnung der Wiedervergeltung des Bösen, das ihnen ihre Verfolger angethan, Nachdruck legten, geht aus der bekannten Stelle Tertullian's hervor, wo es heisst: „Ihr liebt die Schauspiele; nun denn, erwartet das grosse Schauspiel, d. i. das letzte und ewige Gericht der ganzen Welt" [1]). Nicht minder ist es auch richtig, dass die Kunst, deren die Christen sich Anfangs bedienten, ihnen in ihren besseren Zeiten die Darstellung des heidnischen Tartarus und der elysäischen Gefilde an die Hand gegeben hat. Aber auch, wenn die Macht des Heidenthums nicht aufgehört hätte, kann man gleichwohl fragen, ob die Neubekehrten sich derartiger Vorstellungen ihres Himmels und ihrer Hölle bedient haben würden. Eben so kann man annehmen, dass im Verlaufe der Zeit, als die classische Kunst aufhörte und die Welt von ihrer Dienstbarkeit und ihrer Schönheit freigab, die populäre Erwartung des Milleniums, welche ihre Spuren auch in der Geschichte der Baukunst hinterlassen, sich zwischen die Geister der Menschen und das entferntere Gefühl von dem Ende aller Dinge eingedrängt habe. Man glaubte, die Herrschaft Christi auf Erden beginne mit dem Jahre 1000 (n. Chr. G.), und in diesem Glauben wurden gegen das Ende des X. Jahrhunderts keine neue, zur Gottesverehrung bestimmte Gebäude mehr errichtet, während man die bereits bestehenden verfallen liess. Diese Idee umfasste den Glauben an eine Umgestaltung der Erde, an eine Gefangensetzung des Satans und an die erste Auferstehung, wo die Heiligen mit dem Herrn regieren, aber nicht an jenem Tage, wo Christus kommen würde, die Welt zu richten. In keinem Falle kann in der Kunst vor dem XI. Jahrhundert irgend eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes nachgewiesen werden, wiewohl man Spuren des Glaubens an das Millenium auch schon auf Miniaturbildern des X. Jahrhunderts findet. Ja, als das XI. Jahrhundert gekommen war und man sah, dass

1) Offenb. Joh. 20, 13.

1) *De Spectac. cap. 30.*

alle Dinge fortfuhren, zu sein, wie sie immer waren, wurde die Idee vom Jüngsten Gerichte noch unklarer, als zuvor, und entstanden in der Reaction gegen das, was sich als eine trügerische Furcht erwiesen, Zweifel, jedoch nicht über die Zeit, sondern über die Lehre von der allgemeinen Auferstehung. Alsdann nahm die Kirche ihre Zuflucht dazu, dass sie das, was die Theologen die „vier letzten Dinge", als Tod, Gericht, Himmel und Hölle nannten, als gewiss hinstellte, indem sie einen Geist zu Hülfe nahm, der herrliche Kathedralen schuf, eine Reihe von Kreuzzügen hervorrief und im buchstäblichen Sinne in Dante's „*Inferno*" (Hölle), „*Purgatorio*" (Fegfeuer) und „*Paradiso*" (Paradies) gipfelte, das „*dies irae*" (Tag des Zornes, d. i. des Gerichtes) eingab und in den Formen der Kunst hauptsächlich Darstellungen des Jüngsten Gerichtes verkörperte.

Diese Darstellungen haben nun, wie bereits erwähnt, sei es in Sculptur oder in der Malerei, im Symbolismus und in der kirchlichen Architektur einen traditionellen Platz. Man sieht sie stets auf der westlichen Vorderseite der Kirche, entweder mit allen Einzelheiten, die der Gegenstand zulässt, wie auf den Kathedralen von Ferrara und Wales, oder in einfacheren Formen, wie zu Autun, innerhalb der westlichen Vorhalle, oder in der griechischen Kunst auf der westlichen Wand innerhalb der Kirche selbst, indem sie diese Stellung in jedem Falle in einem typischen Sinne einnehmen; denn da die Kirche das Vorbild des Himmels ist, so betritt sie der Gläubige durch das Thor des Todes und Jüngsten Gerichtes. In späteren Zeiten finden wir dieses Sujet mit noch klarerer Bedeutung in den gewöhnlich einen Beerdigungsplatz umgebenden Kreuzgängen, wie bei Orcagna auf dem *Campo santo* zu Pisa, wo ein grosses Wandgemälde den „Triumph des Todes", ein anderes, welches wir hauptsächlich anführen wollen, die Hölle und den Tod darstellt[1]), während ein drittes Bild, das aber niemals ausgeführt wurde, „Die vier letzten Dinge" hätte darstellen sollen. Eine Andeutung derselben Intention kann man im Todtentanze auf einem Frescogemälde zu Basel und an anderen Orten sehen; doch kommen sie in dieser Form gewöhnlich nur in den nördlichen Ländern Europa's vor.

Eine vollständige Darstellung des Jüngsten Gerichtes umfasst in der Regel gewisse, hauptsächlich der heiligen Schrift entnommene Züge. Dass die zweite Person der Dreieinigkeit als Richter den Vorsitz führt, gründet sich auf Joh. V, 22 und ist ein Glaubensartikel, der auf des Heilandes eigener Lehre basirt und in unseren Glaubensbekenntnissen und im *Te Deum* verkörpert ist: „Wir glauben, dass du kommen wirst, zu richten die Lebendigen und die Todten." Auf beiden Seiten vor ihm sitzen auf den meisten Darstellungen die Figuren der Apostel, nach der Stelle bei Lucas (XXII, 30): „auf dass ihr möget sitzen auf Thronen, zu richten die zwölf Stämme Israels". Diese letzteren kommen auch häufig mit den Hierarchien, d. i. mit Patriarchen, Propheten, Heiligen, Martyrern etc., wodurch die Worte des h. Paulus (1. Corinth. VI, 2): „Wisset ihr denn nicht, dass die Heiligen die Welt richten werden?", beleuchtet werden sollen, vor. Auch die Figuren der h. Jungfrau und des h. Johannes des Täufers kommen, wiewohl nur selten, vor. In der Luft ringsum schweben Figuren von Engeln, welche die Leidenswerkzeuge halten. Das kommt vermuthlich von den Speculationen der älteren Kirchenväter her. Der h. Thomas von Aquin betont, indem er den h. Chrysostomus citirt, dass Christus als Weltrichter nicht nur seine Wundmale, wovon wir gleich sprechen werden, sondern auch seinen schmachvollen Tod zeigen werde. Auch andere Engel, in einem strenger schriftgemässen Sinne, kommen hier vor und werden seine Auserwählten aus allen vier Himmelsgegenden (Marcus XIII, 27) versammeln. Diese haben Posaunen, um die Todten aus den Gräbern zu rufen; „denn bei dem letzten Posaunenschall werden die Todten auferweckt werden".

Unten sieht man daher die Erde, aus welcher die Leiber auferstehen, nach der Stelle bei Daniel (XII, 2): „Und Viele, welche im Staube der Erde schlafen, werden erwachen, Einige zum ewigen Leben und Einige zur Schande und ewigen Schmach." Hier sind die Todten in zwei Heere abgetheilt: die Gesegneten, als die Schafe, zur rechten Hand des Richters; und die Verdammten, als die Böcke, zur Linken desselben. Und um das schreckliche Bild der vier letzten Dinge zu vollenden, gibt es nur wenige Beispiele, wo die Freuden des Himmels nicht etwa in irgend einer vorbildlichen Form dargestellt sind, und noch weniger, auf denen die Qualen der Hölle nicht mit einem Scharfsinn und einer Ausführlichkeit erscheinen, welche zeigen, dass die alten Prediger und Maler, die häufig in derselben Person vereinigt sind, diese als den Hauptinhalt der Scene betrachteten.

Das sind die Hauptzüge des Weltgerichtes nach der Anschauung der lateinischen Kirche. In der griechischen Form ist der Christus alt und hager. Am Fuss seiner Glorie befinden sich die geflügelten Räder

1) Gestochen in Kugler's Handbuch der italienischen Malerei. Theil I, S. 146.

als die Sinnbilder des ewigen Lebens, von zwei Seraphim bewacht. Unter denselben steht ein Altar, auf welchem das Kreuz, und das Buch steht und unter dem Altar geht ein Feuerstrom hervor, welcher die Guten von den Bösen durch eine unüberschreitbare Schranke scheidet und in den grossen Flammen- und Schwefelsee führt. Das kommt vornehmlich von der Vision Daniels her, der „den Alten an Tagen“ gesehen hat. „Sein Stuhl war eitel Feuerflammen und desselben Räder brannten wie Feuer; und von demselben ging ein feuriger Strahl aus. Tausend und Tausend dienten ihm und zehntausendmal Zehntausend standen vor ihm. Das Gericht ward gehalten und die Bücher wurden aufgethan“ [1]). Auch stehen in der griechischen Kunst die Leiber nicht nur von den Gräbern auf, sondern werden auch zerstückt aus den Rachen von Fischen, Seeungeheuern etc. ausgespieen; denn „das Meer gab die Todten von sich“, welche darinnen waren, und eben so auch von den Rachen der Löwen und Tiger und anderer Thiere, welche Jagd auf das Menschengeschlecht machen. Auch der Erzengel Michael steht zwischen den beiden Reihen und wägt die Seelen in einer Waage. Eine hervorragende Figur endlich ist ein grosser Engel, der eine mächtige Rolle entfaltet, auf welcher man Sonne, Mond und Sterne sieht. „Und der Himmel entwich, wie ein eingewickeltes Buch“ (Offenb. VI, 14). Das sind die hervorragendsten Hauptzüge, wie man sie an den Wänden der alten Kirche zu Murano von einem griechischen Künstler des XII. Jahrhunderts ausgeführt [2]) und, mit Erweiterungen und Uebertreibungen, in der Kunst des Berges Athos bis auf den heutigen Tag dargestellt sieht.

Die griechisch-byzantinischen Gemälde des Jüngsten Gerichtes sind in der Regel noch schrecklicher, als die unsrigen, welche doch auch schon fürchterlich genug sind. Das Christenthum ist in der griechischen Kirche nicht so mild wie in der lateinischen. Bei uns sieht man kein Feuer vom Throne oder von den Füssen Jesu ausgehen, um die Sünder zu verschlingen und zu verzehren. Die morgenländische Kirche hat aus Christus den Richter und den Vollstrecker seiner Urtheilssprüche zugleich gemacht. Bei uns wird das gefällte Urtheil von den Engeln und Teufeln ausgeführt, nicht aber von Christus. Schon in sehr alter Zeit hat man den Feuerstrom dargestellt, der die Verdammten verzehrt. Der h. Johannes von Damascus sagt: „Wenn du auf einem Bilde die Darstellung der zweiten Ankunft Christi, unseres Gottes, schauest, wie er in seiner Majestät kommt, und eben so die Engel, welche in unzähliger Menge mit Furcht und Zittern um seinen Thron stehen, den Feuerstrom, der von seinem Throne ausgeht, um die Sünder zu verzehren.“ In dem *„Hortus deliciarum“* sieht man Jesus beim Jüngsten Gerichte auf einem Regenbogen sitzen. In dem Mittelpuncte einer ovalen Aureole setzt er seine durchbohrten und blutenden Füsse auf einen zweiten Regenbogen; er zeigt seine blutenden Hände und seine geöffnete und blutende Seite.

Folgendes ist die Beschreibung des Jüngsten Gerichtes, wie es zu Salamis in der grossen Kirche des Klosters *Panagia Phaneronimi* im Inneren des Westportales auf die Mauer gemalt ist. Das grosse Gemälde hat drei Abtheilungen von unten nach oben; jede derselben ist wieder vertical in drei Schnitte getheilt. In der Mitte der obersten Abtheilung schwebt Christus in einer kreisförmigen Aureole, welche durch Vierecke durchbrochen ist, die zur Seite concav sind und die also mehrere in einander geschobene Dreiecke bilden [1]). Zur Rechten Christi ist Maria, zur Linken Johannes der Täufer; sie stehen beide aufrecht und flehen die göttliche Milde für die Menschen an. Im *„Hortus deliciarum“* liest man neben Maria: *„Santa Maria filio suo pro Ecclesia supplicat“* [2]). Neben dem h. Johannes: *„Johannes Baptista supplicat“* [3]). Sie stehen auch hier aufrecht. Die Apostel, sechs zur Rechten, sechs zur Linken, sitzen auf Thronen und vereinigen ihre Bitten mit denen von Maria und Johannes. Vier Cherubim umgeben die Aureole von Christus und tragen sie. Neunzehn Engel dienen dieser obersten Abtheilung als Karniess.

In der zweiten Abtheilung sieht man in der Mitte einen Altar, auf welchem rechts das Buch der Gerechtigkeit und links mit einem Schleier verhüllte Gegenstände liegen; es sind dies entweder Messgeräthe oder die Nägel der Kreuzigung. An den Altar lehnt sich das Kreuz an, welches am rechten Querbalken die Lanze, am linken den Schwamm trägt. Zwei mit einem Speer bewaffnete Engel bewachen die beiden Endpuncte des Altars (*ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου*). In dem Manuscript des *Hortus deliciarum* kommt ebenfalls ein Altar vor. Auf demselben liegen die vier Kreuzesnägel und das geöffnete Buch der Gerechtigkeit. Das silberne Kreuz, um dessen Querbalken die Dornenkrone geschlungen ist, steht hinter dem Altar. Ein Engel hält die Lanze und den Schwamm, ein anderer das silberne Kreuz des göttlichen Dulders.

1) Dan. VII, 9, 10.
2) Lord Lindlay's *„Christian art.“* Vol. I, p. 129.

1) In den *Annales Archéol.* Vol. I, p. 165, befindet sich eine Abbildung dieser merkwürdigen Figur.
2) „Die h. Maria bittet ihren Sohn für die Kirche.“
3) „Johannes der Täufer bittet.“

Dung-Stätte
6 Pferde
Pferdestall
Wagen-Remise
Hofraum.
Eingang
Waschküche
Küche
Cabinet
Gärtchen
Flur
Salon
Bade-Cabinet
Schlafzim.
Boudoir
Wohnzimmer
Nebenstrahse.
Hauptstrahse

Adolph Wallraf lith. Cöln.

Aug. Lange Cöln

Ländliches Wohnhaus bei Kempen.

Zur Rechten beugt sich Adam, mit nackten Füssen und alt, mit dem linken Knie, links wirft sich Eva, mit bedeckten Füssen und als Nonne gekleidet, mit dem linken Fusse nieder. Man liest die Inschrift: *„Adam per crucem redemtus crucem adorat"*[1]. Hinter dem Kreuze steht: *„Quae crux ita radiat, ut splendorem solis et lunae suo splendore obscuret"*[2]. Unter dem Buch, das auf dem Altare liegt, steht: *„Liber justitiae sunt exempla sanctorum qui aperietur in praesentia Dei quia tunc aperte scient mali se non praedestinatos ad vitam. Liber vitae est Christus, qui suis dabit vitam"*[3]. Unter den Aposteln, zur Rechten, sieht man in sieben kreisförmigen Aureolen die sieben Chöre der Heiligen, nämlich: 1. der Apostel; 2. der Propheten; 3. der Bischöfe; 4. der Martyrer; 5. der verschiedenen sonstigen Heiligen; 6. u. 7. der Frauen und Martyrinnen. Zwei ganze Frauenchöre auf sieben ist viel; wir werden noch Gelegenheit haben, zu bemerken, dass die h. Frauen im Morgenlande mehr Ehre empfangen, als im Abendlande.

Unter den Aposteln, links, geben Erde und Meer beim Ton der Trompete eines anderen Engels die Todten heraus, welche sie seit Anbeginn der Welt verschlungen haben[4]. Auf der Erde, welche ein Gemisch von Wald, Felsen und Bergen ist, sieht man eine Menge reissender und wilder Thiere herbeilaufen: Reptilien, Ungeheuer, einen geflügelten Löwen, einen Drachen, eine Schlange mit mehreren Köpfen, eine Hyäne, einen Hippopotamos, einen Bären, einen Löwen, einen Adler, einen Scorpion. Alle halten menschliche Glieder, die sie verschlungen haben, im Rachen, um sie wiederzugeben. Im Meer, einem Ocean von bewegten Fluthen, sind unnatürliche oder auch natürliche Fische, phantastische Meerthiere, eine Sirene, ein Meerpferd, ein Tintenfisch, eine Schildkröte, ein Wallfisch, eine Seeschlange; sie bringen auch ihren Tribut der menschlichen Glieder herbei, womit sie sich genährt haben. In ihrer Mitte sitzt auf einem riesigen Meerungeheuer das personificirte Meer, ein grosses Weib, die Krone auf dem Haupte und das Scepter in der Linken. In der Rechten präsentirt dasselbe mit ausgestreckten Händen ein ungeheures Schiff, das es mit Mann und Maus verschlungen hat, und gibt es gleichsam wieder.

In der untersten Abtheilung ist das eigentliche Jüngste Gericht. Ein grosser Engel entfaltet den Himmel, wie ein Blatt, auf welchem Sonne, Mond und Sterne gemalt sind (*ἄγγελος κυρίου πλίων τὸν ὀυρανὸν ὥσπερ χάρτην*). Eine riesige Hand, welche von Wolken umgeben ist und unter dem Altare, auf dem das Evangelium und das Opfergeräthe liegen, herkommt, hält eine sehr grosse Wage, auf welcher die guten und bösen Handlungen gewägt werden (*ὁ ζύγος τῆς δικαιοσύνης*). Die linke Schale ist für die Bösen, die rechte für die Guten. Unter dieser Waage erwarten siebenzehn Seelen, nackt, knieend und mit gefalteten Händen, mit Angst und Schrecken, das Ergebniss des Urtheils. Moses zeigt den ungläubigen Juden Christum in seiner Herrlichkeit; er hält einen Bandstreifen, auf dem geschrieben steht: *οὗτος ἐστιν ὃν ὑμεῖς ἐσταυρώσατε* (das ist derjenige, den ihr gekreuziget habt). Sechs dieser Juden sind in Schrecken; sie wagen es nicht, den grossen Richter anzuschauen. Unterhalb Moses und seiner Juden sind sieben nackte, schwarze, haarige, geschwänzte Teufel, mit Fledermausflügeln und zwei Hörnern; sie tragen auf ihren Schultern gewaltige Päcke, Rollen, auf welchem die bösen Thaten der Menschen geschrieben sind. Wie die Winzer die Trauben auf die Kelter schütten, so werfen sie diese Rollen auf die linke Wagschale, welche der oberste der Teufel an sich zieht und auf seine Seite will neigen lassen. Aber die Schutzengel, fünf an der Zahl, bringen eben so auf die rechte Wagschale unsere guten Handlungen und unsere Tugenden, welche auf entfalteten Rollen geschrieben stehen. Wenn auch die Rollen des Bösen schwer und zahlreich sind, so wiegt doch die rechte Wagschale, auf welchem die Tugenden liegen, schwerer. Darauf wägt die göttliche Hand mit der Wage der Gerechtigkeit die Sünden und die Tugenden. Adam und Eva werfen sich mit Schrecken zu beiden Seiten der Wage nieder; sie erwarten das Urtheil. Die Bösen und die Guten werden, wenn sie gewägt und in ihrem Werthe erkannt sind, von einander getrennt. Die Seelen der Gerechten, zwölf an der Zahl, steigen in die Hand Gottes hinauf, der sie seinen Engeln für das Paradies übergibt. Die Seelen der Bösen werden von den Teufeln in die Hölle getragen. Die Hölle ist zur Linken, das Paradies zur Rechten. Das letztere, ein weiter Raum, der durch dichte Mauern und viereckige Thürme geschützt ist, wird von einem sechsflügeligen Seraphim bewacht, der zwei Schwerter in der Hand hält. Inwendig sitzt die Mutter Gottes auf einem Thron, den zwei Engel schützen. Der rechte Schächer (*ὁ λῃστής*), mit einem Nimbus ums Haupt und einem Kreuze in der Hand, ist ebenfalls vor dem Jüngsten Gerichte im Paradiese, so wie Jesus es ihm versprochen hatte. Es findet

1) „Adam durch das Kreuz erlöset, betet das Kreuz an."

2) „Dieses Kreuz strahlt so, dass es durch seinen Glanz den Glanz der Sonne und des Mondes verdunkelt."

3) „Das Buch der Gerechtigkeit sind die Beispiele der Heiligen, welches in Gegenwart Gottes geöffnet werden wird, weil dann die Bösen offenbar wissen werden, dass sie nicht zum Leben bestimmt sind. Das Buch des Lebens ist Christus, welcher den Seinigen das Leben gibt."

4) *„ἄγγελος κυρίου σαλπίζων τὴν γῆν και τὴν θάλασσαν."*

sich in diesem weissen Felde, das mit Blumen, Cypressen, Palmen und Bäumen aller Art geschmückt und von den vier geheimnissvollen Strömen, den Quellen des Lebens, erfrischt wird, keine andere Figur. In anderen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes sieht man ausserdem in der Mitte des Paradieses Abraham, der in seinem Schoosse die tugendhaften Seelen hält. Zu seinen Seiten sieht man zuweilen Isaak und Jakob, welche, wie ihr Vater, die Seelen der Gerechten halten. Der Maler von Salamis, strenger als die anderen, hat vor dem Jüngsten Gericht weder diese Seelen, noch die der Patriarchen ins Paradies gesetzt, da sie erst durch Gottes Urtheilsspruch an diesen Ort der Seligkeit gelangen sollen. Ist das Urtheil gefällt, so öffnet St. Peter, den Schlüssel in der Hand, der Menge der Auserwählten, die sich um ihn zum Eingang drängen, den Patriarchen, Propheten, Bischöfen, Martyrern, Bekennern, Königen, Priestern, Ordens- und Weltleuten, Frauen etc., das Thor des Paradieses; er selbst steht ausserhalb desselben. Einundvierzig Figuren, darunter eine sehr kleine und schmale — vielleicht ein unschuldiges Kind —, stellen so die Schaar der Auserwählten vor. Freude verklärt alle diese Figuren.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Verständigung.

Der Artikel des Herrn Appellations-Gerichtsrathes Dr. A. Reichensperger in Nr. 21 d. Bl. (vor. Jahrg.) könnte leicht diejenigen, welche mein Büchlein nicht gelesen haben, zu der Meinung bringen, es herrsche zwischen ihm, dem bewährten Altmeister, und mir, dem dankbaren Schüler, in Bezug auf zwei wichtige Puncte eine „Meinungsverschiedenheit", die mir schlecht anstehen würde. Es sei mir daher vergönnt, hier nachzuweisen, dass auch über jene Puncte unsere Ansichten kaum merklich von einander abweichen.

I. Herr Reichensperger sagt, dass er „abweichend von der Ansicht des Herrn Giefers, nach wie vor die entschiedene Ueberzeugung hege, dass für alle kirchlichen Neubauten dem gothischen Stile der Vorrang gebührt, natürlich dem echten und rechten". Ganz genau dieselbe Ueberzeugung hege ich; aber woher kommt es dann, dass „Giefers für kleinere kirchliche Bauten dem romanischen Stile den Vorrang zu geben scheint"? Einzig und allein daher, weil diese „kleineren kirchlichen Bauten" äusserst selten, wenigstens in den mir bekannten Gegenden, im „echten und rechten gothischen Stile" aufgeführt werden, gewöhnlich nur miserable „Pfuschwerke" sind. Freilich kommen auch Fehler bei „Bauwerken von grossen Dimensionen" vor, und oft „in noch weit höherem Grade"; aber erstens fallen dieselben dort nicht so sehr ins Auge, als bei kleinen Gebäuden, welche man wie mit einem Blicke übersieht; zweitens sind bei jenen grösseren Bauten Fialen, Krabben, Maasswerk und dergl. von einer ziemlichen Stärke und fallen nicht, wie bei kleinen Bauten, wo sie äusserst dünn gearbeitet werden, nach kurzer Zeit in Stücken wieder zu Boden; drittens werden für grössere Bauten, und das ist das Wichtigste, in der Regel auch tüchtige Baumeister und Werkleute herangezogen; für kleinere kirchliche Bauten dagegen, glaubt man, genüge, so wie zur Ausführung, so auch zur Anfertigung des Planes, der erste beste Zimmer- oder Maurermeister, und dann kommen Schöpfungen zu Tage, deren Anblick jeden, der auch nur geringe Kenntniss vom „echten und rechten gothischen Stile" hat, mit Entrüstung erfüllt. Statt einer Menge von Beispielen, welche ich anführen könnte, sei hier nur eines erwähnt: Vor dem Thore meiner Vaterstadt B., in welches mich der Weg führt, wenn ich dieselbe besuche, hat man im vorigen Jahre ein Monstrum der gedachten Art aufgeführt, gleichsam mir zum Aerger und zur Schande!

Niemand wird verkennen, dass Machwerke solcher Art „die unbedingte Rückkehr zu den Principien des gothischen Stiles" weder anbahnen noch fördern können, dass sie vielmehr jener „Rückkehr" den Weg versperren und vielen einen gründlichen Widerwillen gegen alles Gothische einflössen. „Gehet mir mit eueren gothischen Geschichten!" warf mir ein Pfarrer entgegen; „ich will nicht, dass von meiner neuen Kirche die gemeisselten Brocken in den nächsten Jahren wieder herunterfallen, wie an der Kirche zu X." Und ein anderer „liebte den nürnberger Spielwaarenkram nicht, wie er sich an und in der Capelle zu Y. findet!" Daher halte ich meine Ansicht fest, dass es gerathener ist, d. i. für jetzt, für unsere Zeit, für welche ja meine „Praktischen Erfahrungen" vorzugsweise geschrieben sind, Capellen und kleinere Dorfkirchen im romanischen, oder, wenn im gothischen Stile, dann so einfach als möglich bauen zu lassen, wenn Kräfte und Mittel nicht gestatten, sie dauerhaft und kunstgerecht oder, wie Herr Reichensperger sagt, im „echten und rechten gothischen Stile" aufzuführen; denn das Schaffen von Pfuschwerken und erbärmlichen Machwerken, in und an welchen überall „aufs Ungefähr hin copirtes gothisches Blumen- und Schnörkelwerk" von äusserst geringen Dimensionen paradirt, bei welchen von einer „Harmonie der Verhält-

nisse“ nicht die geringste Spur zu entdecken ist, sind „der sicherste Weg, aller Welt einen Widerwillen gegen die Sache“ — gegen den ganzen gothischen Stil — „einzuflössen und das Wiederaufkommen des Echten und Rechten für immer unmöglich zu machen“[1]).

Dass ich auch bei kleineren Dorfkirchen nicht gegen die Anwendung des gothischen Stiles bin, wenn die Mittel da sind, stilgerechte und dauerhafte Bauten zu schaffen, mag noch folgende Bemerkung bekunden. Im verflossenen Herbste habe ich die neue gothische Kirche zu Büderich bei Werl und die im Bau begriffene gothische Kirche zu Wattenscheidt bei Bochum besehen, und zwar mit besonderer Freude. Von der letzteren ist erst das Chor und der nächste Theil der Schiffe fertig. Beide Gebäude sind stilgerecht und sehr solide ausgeführt und können den besseren Schöpfungen des Mittelalters an die Seite gestellt werden, namentlich wird die Kirche zu Wattenscheidt, wo der für seine Kirche begeisterte baukundige Dechant Menke so eifrig wirkt und schafft, als ein Muster aufgestellt werden dürfen, wenn das Uebrige mit gleicher Einsicht und Sorgfalt ausgeführt wird, wie die jetzt vollendeten Theile. Was nun den romanischen Stil betrifft, so wiederhole ich, dass „auf mich eine romanische Kirche stets einen viel erbauenderen, erhebenderen Eindruck macht, als eine gothische mittelmässiger oder geringer Grösse,“ was ohne Zweifel daher rührt, dass die Kirche in meinem Geburtsorte im romanischen Stile erbaut ist und ich vor meinem 18. Lebensjahre gar keine rein gothische Kirche gesehen habe. Je älter eine Urkunde, ein altes Crucifix u. dergl. ist, desto interessanter für mich, den Alterthümler; so mag's mir auch mit den Kirchen gehen. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, dass ich den romanischen Stil dem gothischen gleichstelle oder wünsche, dass beide neben einander fort und fort zur Anwendung kommen mögen. Mein Wunsch geht nur dahin, man möge erstens bei kleinen, unbedeutenden kirchlichen Gebäuden lieber den romanischen Stil anwenden, als durch elende Schöpfungen, welche für gothisch ausgegeben werden, der allgemeinen Wiedereinführung des „echten und rechten gothischen Stiles“ grosse Hindernisse in den Weg legen, man möge zweitens nicht dadurch, dass man so plötzlich den romanischen Stil ganz über Bord wirft, so viele in dieser Bauweise aufgeführte altehrwürdige Tempel, von denen in unserer Gegend manche „bis nahe an die Zeit der Einführung des Christenthums hinanreichen“, vor der Zeit der Verunstaltung oder dem Verderben Preis geben; denn der eine Pfarrer lässt in seiner uralten romanischen Kirche statt der flachen Decke ein gothisches Gewölbe aufführen, der andere lässt aus den rundbogigen Kirchenfenstern spitzbogige machen, ein dritter lässt an seine romanische Kirche, weil die Seitenmauern ausweichen, anstatt für die Ausbesserung des Dachstuhles zu sorgen, gothische Strebepfeiler mit Fialen setzen, und alle drei sind nun seelenvergnügt, dass sie eine „gothische“ Kirche haben! Man verdamme also den romanischen Stil nicht so plötzlich, nicht ganz und gar! Damit dürfte der Nachweis geliefert sein, dass in Betreff des für Kirchen zu wählenden Stiles zwischen Herrn Reichensperger und mir eigentlich gar keine „Meinungsverschiedenheit“ Statt findet; denn wenn im „echten und rechten“ gothischen Stile gebaut wird, dann stimme ich in allen Fällen nur für den gothischen.

II. „Ein fernerer Punct,“ sagt Herr Reichensperger, „in Betreff welches die Ansicht des Herrn Giefers von der meinigen abweicht, betrifft die Art der Bemalung des Inneren der Kirchen. Herr Giefers meint, Gemälde auf den Wänden der Kirchen seien in unseren Tagen nicht mehr so nöthig, als im Mittelalter, weil die Bilder im Wesentlichen dazu da seien, um die Buchstabenschrift zu ersetzen, heutzutage aber fast sämmtliche Kirchenbesucher in Gebetbüchern lesen könnten.“ Das habe ich freilich gesagt, aber auch Folgendes: „Man scheue sich desshalb, auf die Wände überall Heiligenbilder, Engel und Engelköpfe malen oder schmieren zu lassen; denn in der Regel wird ja diese Arbeit Anstreichern überlassen, denen alles Geschick dazu mangelt. Selten reichen die Mittel und Kräfte hin, etwas Gutes zu schaffen. Bei Weitem das Meiste, was ich von neuer Wandmalerei in unserem Sprengel gesehen habe, war nichts als Farbentüncherei, welche an Solidität und Geschmack weit hinter der Decoration eines Theaters zurücksteht und mehr zur Verachtung und zum Widerwillen, als zur Ehrfurcht und Andacht stimmt, und Einiges war dazu noch üppig und scandalös. Lieber lasst die grau und grün gewordenen Wände wie sie sind, als eine Entweihung des Heiligthums durch Ekel erregende Missgestalten zu dulden!“ Aus dem Gesagten möge ja Niemand den Schluss ziehen, ich sei überhaupt gegen Wandmalerei eingenommen. Ich habe oft genug mündlich und schriftlich gemahnt, das Haus des Herrn in würdiger Weise zu schmücken, anders auszuschmücken, als die Wohnungen der Menschenkinder; aber man muss auch dabei Maass halten *(est modus in rebus)* und sorgen, „dass die Bemalung dauerhaft, in edler, dem Stile der Kirche und ihrer heiligen Bestimmung entsprechender Weise ausgeführt, und nicht das Haus Gottes mehr verunstaltet, als

1) Reichensperger, Fingerzeige, S. 62.

verziert werde. Zur Beschaffung solcher Wandmalereien sind jedoch nur sehr wohlhabende Kirchengemeinden im Stande; wo aber ganz ausreichende Geldmittel nicht vorhanden sind, verzichte man lieber auf Wandmalerei“ [1]).

Daraus geht doch wohl deutlich hervor, dass ich, wie ausdrücklich oben gesagt ist, nicht überhaupt gegen Wandmalereien eingenommen bin, sondern nur gegen das geschmack- und sinnlose Beklecksen und Beschmieren der Kirchenwände mit bunten Farben. Zwei Erfahrungen werden das erläutern und näher begründen.

Innerhalb der früheren Grenzen der alten Diöcese Paderborn gibt's nur zwei Kirchen romanischen Stiles, welche fast ganz in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten und als Muster zu betrachten sind. Ich hörte, dass das Innere beider unlängst „bemalt“ sei und besuchte desshalb dieselben, ich weiss nicht zum wievielten Male. Aber welche „Bemalung“ fand ich! In der einen der beiden Kirchen hat man den Fussboden schon vor längerer Zeit um 1½—2 Fuss höher gelegt, so dass die Pfeiler- und Säulenfüsse in der Erde stecken, und in der östlichen Chorwand ein grosses gothisches Fenster angebracht, unter welchem ein hölzerner Zopfaltar steht, wie er nicht hässlicher gedacht werden kann. Statt nun einen einiger Maassen erträglichen Altar zu beschaffen und durch Entfernung der auf den Fussboden geschütteten Erde „die Harmonie der Verhältnisse“ wieder herzustellen, hat man die Kirche durch einen eben der Lehre entlassenen Anstreicher „bemalen“, d. h. mit den grässlichsten Zerrbildern von Engeln und Heiligen und Hunderten von bunten Bogen, Linien u. dergl. auf die geschmackloseste Weise entstellen lassen.

In der zweiten, noch interessanteren Kirche sind die drei Fenster der Hauptapsis vermauert, und da ausserdem sich nur ein kleines romanisches Fenster an der Südseite des Chorraumes findet, so ist dieser sehr dunkel. An der Südseite reicht der Kirchhof 10—12 Fuss an der Kirchenmauer hinauf und desshalb hat man, um durch die Thür im südlichen Kreuzarme ohne Lebensgefahr in die Kirche gelangen zu können, eine steinerne Treppe von 12—15 Stufen in der Kirche selbst angelegt, die weithin vorspringt. Das Aeussere der Kirche, namentlich an der Westseite, so wie das des Thurmes ist stark verwittert, sieht ruinenartig aus. Aber alle diese Uebelstände sind gänzlich unbeachtet geblieben; denn man musste ja erst die Kirche doch „bemalen“ lassen, weil ja „alle Kirchen bemalt werden“, und das musste durch einen jungen Mann geschehen, der mehrere Jahre bei einem Decorationsmaler, nicht in der Lehre gewesen ist, sondern als Handlanger gedient hat, weil der Pfarrer seinem „früheren Schüler unter die Arme greifen wollte“. Mit der Geissel sollte man solche Schmierbuben aus dem Tempel des Herrn jagen!

Auf einer dritten Kirche ist der Dachstuhl durch und durch morsch; ein grosses Stück desselben ist schon eingestürzt. Aber dessen ungeachtet denkt Niemand an eine Erneuerung des Dachstuhles, denn die Kirche muss ja erst „bemalt“ werden.

Diese Beispiele, denen ich noch eine lange Reihe beifügen könnte, werden doch wohl darthun, dass ich gerechten Grund habe, anszurufen: Liebe Leute, die Bilder in den Kirchen sind nicht mehr so nöthig, als im Mittelalter; denn ihr könnt ja fast alle lesen und euch mit Hülfe eures Gebetbuches, das ja auch Bilder enthält, erbauen. Sorget erst dafür, dass eure Kirche so wieder hergestellt wird, wie sie ursprünglich gewesen ist; sorget vor Allem dafür, dass sie nicht über euren Köpfen zusammenstürze; und habt ihr dann noch Geld übrig, dann lasst sie „bemalen“, aber mit Geschmack und Maass, in „echter und rechter“ Weise. — Fort mit den geschmacklosen und scandalösen Sudeleien aus dem Hause des Herrn!

Dass nicht allein in Westfalen, sondern auch im Rheinlande hinsichtlich der Bemalung der Kirchenwände hie und da „des Guten zu viel gethan“ werde, behauptet „einer der notabelsten Kunstverständigen“ in den Kölnischen Blättern (1869, Nr. 158, erstes Blatt), wo es heisst: „Wenn man in eine der jetzt neu restaurirten älteren Kirchen, namentlich der Rheinlande, tritt, so ist das Auge anfänglich wie geblendet durch das verschwenderische Uebermaass von Verzierungen an Pfeilern, Säulen, Gurten und Capitälen. Kaum vermag der Blick den vielfach sich windenden und schlängelnden Ornamenten zu folgen, ohne bald die grösste Ermüdung zu fühlen. Wer das Gebäude in seinem früheren Zustande kannte, den muthet es fremd an, selbst in den architektonischen Verhältnissen, und seltsam genug scheint ihm das Ganze kleiner und kleinlicher als vorher. Ueberall ist fast zu viel des Guten gethan; wohlthuende Einfachheit, der Stempel aller Grösse und Weihe, wird vermisst, und nur allmählich gewöhnt sich der Blick, der nirgends Ruhe findet, an die neue Ausschmückung. Die wenigen Kirchen, in denen dies vermieden, bilden eine seltene, um so ehrenwerthere Ausnahme.“

Das Gesagte dürfte hinlänglich darthun, dass meine Ansichten über die gedachten beiden Puncte von denen des Herrn Reichensperger gar nicht verschieden sind; ich muss übrigens gestehen, dass in meinen „Praktischen

1) Praktische Erfahrungen, S. 110 f.

Erfahrungen“ ob der geringen mir vergönnten Musse der Ausdruck nicht immer so scharf und bestimmt ist, wie er sein sollte, so dass auch Herr Andreas Schmid in München [1]) genau dieselben Stellen meines Schriftchens tadelt, in welchen Herr Reichensperger eine Abweichung von seinen Ansichten zu finden glaubte. Indem ich verspreche, die fünfte Auflage, wenn sie nöthig werden sollte, auch in dieser Beziehung zu verbessern, kann ich meine „Verständigung“ nicht schliessen, ohne dem Herrn Reichensperger für die wiederholte Empfehlung meines Büchleins, so wie für die Besprechung desselben in diesem Blatte, welche mir Gelegenheit gegeben hat, mich über die von ihm berührten beiden Puncte ausführlicher zu äussern, meinen herzlichsten Dank darzubringen und den Wunsch hier nochmals auszusprechen, dass recht Viele mich auf Mängel und Irrthümer, welche sie in meinem Büchlein finden, aufmerksam machen mögen.

Paderborn. Dr. W. E. Giefers.

Ländliches Wohnhaus bei Kempen.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Die Baulust wohlhabender Fabricanten und Kaufleute hat am Rheine zur Errichtung von einer grossen Anzahl Villen, ländlicher Wohnhäuser und palastartiger Sommerwohnungen geführt und alle sollen „auf der Höhe modernen Comforts“ stehen. Man glaubt noch immer ziemlich allgemein, dass solchen Anforderungen nur moderne oder höchstens der Renaissance entlehnte Architekturformen entsprechen könnten, daher denn weitaus die meisten dieser Bauten mehr oder weniger charakteristische Spiegel jener Ansichten sind. Erst in der allerneuesten Zeit beginnt eine unbefangene Beurtheilung der einschlägigen Verhältnisse Platz zu greifen und gibt den Architekten Gelegenheit zu zeigen, dass auch die mittelalterlichen und namentlich die gothischen Formen ganz besonders geeignet sind, dem neueren modernen Comfort zu genügen, denselben nach aussen hin aber mit einfachen Mitteln weit grossartiger, gediegener und reizvoller auszusprechen, als die meisten der modernen Stilmodificationen.

Wo es sich um Errichtung von Wohnhäusern für eine einzelne Familie handelt, kann die Monumentalität erst in letzter Reihe Berücksichtigung finden, denn die Bedeutung einzelner Bürger, einzelner Familien (welche gleichsam die Geschichte eines Ortes in sich verkörpern) für die Gesammtheit, existirt nicht mehr, wie in früheren Zeiten, weil die Thätigkeit der ersteren von der der letzteren nicht nur ersetzt, sondern sogar ganz darin aufzugeben berufen ist. Es wird desshalb den Architekten unserer Zeit die Aufgabe gestellt, ein Haus innerlich bequem, geräumig, solide, äusserlich schön, heiter, stilund maassvoll zu gestalten und die Schwierigkeiten der Lösung dieser Aufgaben werden hauptsächlich beruhen in der Natur der Lage, der Grösse des zur Verfügung stehenden Platzes und der Geldmittel.

Im vorliegenden Falle war die Lage bestimmt durch die beiden Strassen im Norden und Westen und das feststehende Alignement derselben, der Platz genügend gross, die Mittel aber beschnitten. Dennoch wurden nach Genehmigung der inneren Einrichtung die gothischen Formen verwandt, und — wie man nach einem Blick auf die Zeichnung sagen kann — mit Glück. Der Architekt lässt, dem ausdrücklichen Willen des Bauherrn zufolge, uns durch das Thor an der Hauptstrasse ankommen und durch den Eingang und einen Glas-Windfang in den Flur eintreten; auf diesem öffnen sich der Ansprachs-Salon (mit Cabinet), die Wohnzimmer, Boudoir, Schlafzimmer, Badecabinet und die Küche. Die massive hausteinerne Treppe liegt in der Mitte des Hauses und vermittelt durch ihr grosses buntes Bleifenster Licht in den Flur, der ausserdem von der Hausthür her erleuchtet ist. Nach oben gekommen, findet man nach Westen einen grossen Saal, mit Conversationszimmer nach Nord-West, nach Norden die Kinderzimmer mit Badecabinet und nach Süden zwei Fremdenzimmer. Auf der Mansard-Etage in jedem Giebel Zimmer für Haushälterin, Gouvernante und Domestiken, dazwischen Räume für Wäsche etc. Die Aborte liegen seitwärts der Treppe. Auf dem Hofraum öffnet sich noch der Pferdestall mit Kutscherzimmer und Geschirrkammer etc. und die Wagenremise; abgetrennt durch ein Gitter ist das Gärtchen mit Bleiche und Waschküche. Das Haus enthält allen möglichen modernen Comfort und Wasserleitung. Die Heizung geschieht mittels Kaminöfen von gebranntem Thon; Schränke sind meist in der Mauerdicke oder zwischen zwei Zimmern (wie Badecabinet und Schlafzimmer) sehr passend angelegt, die Wände nicht tapeziert, sondern in Wachsfarbe gemalt; die Hauptzimmer haben vier Fuss hohe Wand-Boisserieen, gothische Holzdecken verschiedenster Ausbildung und einfache Parquetböden. Der Pferdestall ist sehr geräumig, solide und geschmackvoll eingerichtet und namentlich das flache Gewölbe zwischen Eisenträgern eigenthümlich schön behandelt.

Wie die äussere Ansicht zeigt, hat der Architekt das Ganze zu einer interessanten Gruppe gestaltet; die Masse

[1]) Bonner „Theologisches Literaturblatt“, 1869, Nr. 24, S. 915. Die übrigen daselbst gerügten Fehler sind bereits in der 4. Auflage, welche im September d. J. erschienen ist, verbessert worden.

des Wohnhauses durch Pfeilervorlagen getheilt und dadurch eine verschiedene Gruppirung der Fenster ermöglicht; die Strassenecke bot Veranlassung zur Anlage eines Vorbaues und dieser führte wieder zu einem leichten Holzaufbau mit Kuppel und Spitze, der den in schlanken Staffel-Giebeln und verschiedenen Dächern aufgelösten Oberbau zu einem Ganzen wieder vereinigt. Die Ausführung der Façade geschah mit einfachen gepressten Blendziegeln, nur zur untersten Sockelplinthe, zu den Pfeiler-Abdeckungen und Fenstersohlbänken wurde Haustein verwandt; der Ornamentfries ist von gebrannten Thonplatten. Der lebenvollen Gliederung mit schlanken Giebeln verleiht die Farbenwirkung des verschiedenen Steinmaterials noch besonderen Reiz, da die Sockel bis zum Gesims aus rothen Steinen, die Pfeilervorlagen sämmtlich aus rothen Steinen, das Erdgeschoss bis zum Ornamentfries aus je zwei rothen und zwei gelben Schichten, das Obere aber ganz aus gelben Steinen bestehen. Möchte der Bau, wie er es wegen seiner vollendeten praktischen Einrichtung, seiner schönen reizvollen äusseren Gestaltung und soliden Ausführung wohl verdient, auch anderweitige Nachahmung finden.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Die Entscheidung des Ausschusses des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in der crefelder Concurrenz-Angelegenheit ist nunmehr in Uebereinstimmung mit den Stadtverordneten Crefelds ganz so erfolgt, wie wir erwarteten, indem Peter Jansen mit der Ausschmückung des Rathhaussaales beauftragt wurde, und zwar in der Weise, dass, ebenfalls unserer Ansicht entsprechend, die allegorischen Figuren in Wegfall kommen und dafür die früheren Skizzen, die mit den Hauptbildern mehr im Zusammenhang stehen, zur Ausführung gelangen. Die Entwürfe werden Eigenthum des Kunstvereins, und Jansen erhält für die ihm aufgetragenen Gemälde die Summe von 6000 Thlr. Von 23 Stimmen haben 16 zu seinen Gunsten entschieden, die übrigen 7 fielen auf den ersten berliner Entwurf, als dessen Urheber sich Kissling ergab, dem nunmehr, wiederum in völliger Uebereinstimmung mit unserer jüngst ausgesprochenen Meinung, die Prämie von 200 Thlr. mit 18 gegen 5 Stimmen, die für die Skizzen von M. v. Beckerath sprechen, zuerkannt wurde. Der andere berliner Künstler, welcher mit concurrirte, heisst Schröder. Peter Jansen ist 23 Jahre alt und hat sich unter Leitung Eduard Bendemann's ausgebildet. Sein erstes grosses Bild, „Die Verläugnung Petri", welches auf der internationalen Ausstellung in München war, hat bereits die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt, und wenn wir auch über die Wahl des Gegenstandes seiner jetzigen Concurrenzskizzen für einen Rathhaussaal manche Bedenken äusserten, so freuen wir uns doch über die Entscheidung des Kunstvereins, weil dadurch ein beachtenswerthes Talent Gelegenheit erhält, sich in vollem Umfange zu entfalten.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 2. Köln, 15. Januar 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der bildenden Kunst.

I. Im Allgemeinen.

(Fortsetzung.)

Zu den Füssen Christi selbst quillt eine breite rothe Quelle hervor — der Feuerfluss. Dieser Fluss fällt in den Rachen eines grossen Ungeheuers, welches die personificirte Hölle ist. In diesen lebendigen Rachen werden die Verdammten von den Teufeln geworfen. Nachdem diese durch die flammenden Eingeweide des Ungeheuers hindurch gegangen sind, fallen sie in die Tiefe des Abgrundes, wo sie mit unerhörten Qualen gepeinigt werden. Die Verdammten werden bis an den Hals in einen sechsfachen Feuersee eingetaucht; sie erheben daraus das Haupt, welches feurig wie der See selbst und roth wie glühendes Eisen ist. Unter dem ersten See steht geschrieben: *ὁ ὄρυγμος τῶν ὀδόντων* (das Zähneknirschen); unter dem zweiten: *ὁ σκώληξ ὁ ἀκοίμητος* (der Wurm, der niemals ruht); unter dem dritten: *ἡ γέεννα τοῦ πυρός* (das Feuergehenna); unter dem vierten: *ὁ τάρταρος* (der Tartarus); unter dem fünften: *τὸ πῦρ τὸ ἄσβεστον* (das Feuer, das nicht erlischt); das sechste ist das äussere Feuer: *τὸ πῦρ ἐξώτερον*. Die Verdammten werden an Leib und Seele, geistig und körperlich gequält. Dies erinnert an die acht Peinen der Hölle, welche in folgenden Versen der goldenen Legende *(Legenda aurea)* im Leben des h. Johannes Ev. vorkommen:

Vermes et tenebrae, flagellum, frigus et ignis,
Daemonis aspectus, scelerum, confusio, luctus.

Dann sieht man eine Gruppe von zehn Gehängten, deren Füsse im Feuer stehen; sie werden von Schlangen zernagt und von Dämonen gepeinigt. Jeder derselben stellt ein Laster vor. Der erste ist der Mörder (*ὁ φονεύς*); der zweite der Dieb (*ὁ κλέπτης*); der dritte der Gotteslästerer (*ὁ βλάσφημος*); dann kommt der Lügner (*ὁ ψεύστης*); der Unkeusche (*ὁ πόρνος*); der Geizige (*ὁ φιλάργυρος*); der Habsüchtige (*ὁ πλεονέκτης*); der Hochmüthige (*ὁ ὑπερήφανος*); der Unbarmherzige (*ὁ ἀνελεήμων*); der Träge. Der Hochmüthige hängt mit dem Kopfe nach unten; alles Blut geht ihm in den Kopf; der Faule ist ein Mönch, der auf einem flammenden Stuhle sitzt, auf welchem ein Teufelchen ihn mit Gewalt festhält. Der Unkeusche wird, wie beim Jüngsten Gerichte von Michel Angelo, an den geheimen Theilen von einer Schlange angefressen. Ein Teufel sägt dem Mörder den Hals ab; ein anderer schneidet dem Lügner die Zunge aus.

In dem *„Hortus deliciarum“* stossen die Engel die Verdammten in die Hölle. Diese Gottlosen sind die falschen Propheten, welche Wahrheit verkündeten, aber Böses übten, oder welche die Zukunft mit Hülfe des Teufels vorhersagten; die falschen Apostel, Häretiker, welche die Einheit der Kirche zerrissen und deren keusches Bett befleckt haben, indem sie gegen den Herren und seinen Gesalbten redeten; die falschen Päpste, welche mit Bischöfen und Geistlichen predigten, aber nicht im Namen Christi, sondern um des zeitlichen Gewinnes willen, oder die ihr Leben durch Laster befleckt haben; die falschen Aebte und Mönche, welche Frömmigkeit heuchelten und ihr Leben durch schwere Verbrechen schändeten; die falschen Eremiten und Reclusen (Klausner), welche ihr Gelübde durch Eigenthum,

Ausschweifung und andere Laster beschmutzt haben. Ein Theil dieser Verdammten wird in dem Feuerpfuhl sein, in Feuer und Schwefel, welches der zweite Tod ist; ihr Wurm wird nicht sterben und ihr Feuer wird in Ewigkeit nicht erlöschen.

Aus den verschiedenen Gattungen von Lasterhaften, welche auf dem Jüngsten Gerichte zu Salamis gestraft werden, treten einige Persönlichkeiten hervor, welche härter als die anderen Repräsentanten der Laster gepeinigt werden. Man erkennt an den beigeschriebenen Namen: Pilatus, Cäsar, Maxentius, Diocletian, Nestorius, Arius, Dioscurus und Maximus von Alexandria, also Christenverfolger und Häretiker, die besondere Strafen leiden müssen. Der Geizige hat den reichen Prasser aus dem Evangelium, der seine Hand an den Mund hält und einen Tropfen Wassers begehrt, um seinen brennenden Durst zu löschen, so zu sagen zur Unterlage.

Der König dieses schrecklichen Reiches ist der Oberste der Teufel (*Βελσεβούηλ*) — ein schreckliches schwarzes Ungeheuer, das Flammen ausspeiet. Durch seine Bewegungen und seine Stimme regt er die Thätigkeit der Teufel an, die unter seinen Befehlen das Geschäft der Henker versehen.

Dieses Gemälde, welches im Jahre 1755 von Georgios Markos und seinen drei Schülern gemalt wurde, ist ungefähr 13 Fuss hoch und 15 Fuss breit und enthält 251 Figuren.

Alle in Griechenland gemalten Jüngsten Gerichte gleichen, einige Einzelheiten abgerechnet, sehr dem von Salamis. Eine Malerei der Grabcapelle von St. Gregor (auf Berg Athos) zeichnet sich durch ganz besondere Einzelheiten aus. Die Erde ist durch eine gekrönte Frau dargestellt, die auf einem Drachen sitzt. Das Ungeheuer speiet einen Menschen wieder aus, den es verschlungen hat. Die Erde ist eine Art Bäuerin mit groben Zügen, so sehr sie auch eine Königin vorstellen soll; sie spinnt auf ihrem Drachen an der Spindel. Neben den Auferweckten, welche ihr Urtheil erwarten, sieht man Cyrus, Darius, Porus, Alexander d. Gr. auf einer Bank sitzend; sie tragen königliche Gewänder und halten in der Rechten ein nacktes, mit der Spitze in die Luft gekehrtes Schwert. Alle, mit Ausnahme Alexander's, sind alt, mit weissem Bart, jener ist jung und ohne Bart. Die griechischen Mönche haben in ihrer Auffassung diese heidnischen Könige weder verdammt noch losgesprochen; sie setzen sie zu denjenigen, welche die Auferstehung und das Jüngste Gericht erwarten zwischen Himmel und Hölle.

Satan, der oberste der Teufel, ist ein riesiger Mensch, mit mehr monströsen als menschlichen Formen; er sitzt auf einem Drachen mit sieben Köpfen. Das schreckliche Ungethüm zermalmt auf einmal mit seinen in Thätigkeit begriffenen Kinnbacken vier gekrönte Könige und zwei verschleierte Mönche von Kamilaski. Wir wissen nicht, wer diese Könige sind, da sie weder Attribut, noch Namen tragen. Auf dem ganzen Berge Athos und bei den griechischen Mönchen überhaupt findet man einen grossen Widerwillen gegen Könige und Tyrannen. In demselben Kloster von St. Gregor sieht man auf dem Jüngsten Gericht, das auf der westlichen Mauer der Hauptkirche angebracht ist, einen Satan, der noch monströser ist, als jener in der Grabcapelle. Er sitzt auf einem Ungethüm mit Amphibienschwanze. Dieser Schwanz zertheilt sich in sieben Streifen, deren jeder einen Schlangenkopf hat und jeder der Köpfe verzehrt einen Verdammten. Der Teufel ist ganz nackt; er trägt einen riesigen Höllenschlüssel am Gürtel. Er hat im Ganzen Menschengestalt, aber er trägt einen starken und langen Schwanz; Hände und Füsse sind bei ihm Adlerkrallen. Das Haupt ist ein Ochsenkopf mit grossen Hörnern und Bocksbart. Aus Augen und Maul gehen Feuerflammen hervor. Mit seiner Linken drückt er einen Verdammten so heftig an seinen Bauch, dass derselbe Feuer speiet. Mit der Rechten reicht er einem kleinen Teufel, der die Seelen wägt, einen Korb voll Rollen, die mit den guten und bösen Thaten der Menschen beschrieben sind. Statt der Ohren hat er grüne Hundsköpfe; an jeder Schulter sperrt ein Ungethüm den Rachen auf und speiet Flammen. An dem Nabel, der aus dem Inneren hervortritt, ist ein Drachenkopf, der drei kleine grasgrüne Schlangen herausspeiet. An jedem Knie speiet ein monströser Kopf Flammen aus. Dieser Dämon gleicht sehr einem Obersten der Teufel, wie derjenige ist, den wir in Didron's *„Iconographie chretienne“: „Histoire du diable“*, nach einem Manuscripte der kaiserlichen Bibliothek zu Paris aus dem XV. Jahrhundert abgebildet finden. Der Satan des Berges Athos ist neu; er ward im Jahre 1779 vom Mönch Gabriel und von Gregor von Castoria in Macedonien gemalt, wie es die Inschrift sagt. Es sind dieselben Künstler, welche an der Grabcapelle gearbeitet haben.

Ehe wir aber in eine genauere Beschreibung der verschiedenen Jüngsten Gerichte, wie wir sie auf abendländischen Darstellungen finden, eingehen, wird es gut sein, dass wir eine kurze Erklärung beifügen, um Einwendungen zu begegnen, welche bei derartigen Darstellungen gewöhnlich erhoben zu werden pflegen, und, so trivial sie auch sind, gleichwohl hier und da Beachtung finden. Es steht zu vermuthen, dass die zwei

entgegengesetzten Scenen der Seligen und der Verdammten, obgleich sie, vermöge der Forderungen der Kunst, gewöhnlich als ein gleichzeitiges Ganzes dargestellt werden, ursprünglich als der Zeit nach aufeinander folgend hätten dargestellt werden wollen. Nach den Worten des h. Paulus in 1. Thess. IV, 16: „Und die Todten in Christo werden zuerst auferstehen", ist es nicht absolut nothwendig, anzunehmen, dass die Urtheile auf beiden Seiten zugleich und auf einmal ausgesprochen worden seien. Dies kann als eine Antwort auf den Einwurf, welcher gegen die offenbare Anomalie der sitzend dargestellten Apostel und gegen die mit gleichgültigen Gesichtern über dem traurigen, durch verzweifelnde Sünder dargebotene Schauspiele schwebende Engel erhoben zu werden pflegt, betrachtet werden. Aber die richtigere Antwort ist die, dass die Moral und der Pathos solcher religiöser Gemälde für uns und nicht für die auf denselben dargestellten Personen gilt und hat daher noch kein Maler gewagt, die Gesegneten, wie Lot's Weib, hinter sich schauen oder etwa die Nachbarschaft ihrer unglücklichen Brüder anerkennen zu lassen. Hierin bewahrt die Kunst ihren Unterschied vor anderen Formen des Ausdrucks.

Wir wollen jetzt das Sujet des Jüngsten Gerichtes nach dem lateinischen Vorbild vornehmen, indem wir es in seinen unterschiedlichen Theilen, welche einen besonderen einer Schule und Zeit eigenthümlichen Charakter haben, näher betrachten und mit der Person des Heilandes beginnen. Der Vorstellung von Christus als Weltrichter kann die Macht der Phantasie sich eben so wenig nähern, als dieselbe der Macht des Glaubens unläugbar ist. Da gibt es keine Form oder keinen Ausdruck der Gnade und Barmherzigkeit, des Mitleides oder der Nachsicht, welchen der Geist oder das Auge des Geistes nicht dadurch mit Erfolg anrufen kann, dass er sich die Beziehungen Christi zu den Menschen vorstellt; ja, die ernsteren Stellen seines Lebens auf Erden, welche Warnung und Vorwurf enthalten, können sympathisch behandelt werden, da wir ja wissen, dass sich die Liebe in alle seine Handlungen mischte. Aber es liegt nicht im Dichter oder Maler, sich ihn als dieser alles durchdringenden Eigenschaft beraubt und als aus dem Freunde der Sünder in den Diener jener schrecklichen Gerechtigkeit, deren Abwendung ausserdem er sich überall zur Aufgabe gemacht, vorzustellen. In dieser Hinsicht, und zwar gerade wegen der Unmöglichkeit, den Gegenstand der christlichen Wahrheit in solcher Weise umzugestalten, ist das richtige Bildniss Christi als Richters das schwierigste, dem ein Künstler überhaupt sich nähern kann. Kein menschliches Gefühl darf sich in die Conception dieses Charakters mischen, nicht einmal jener Schmerz, der sich für einen irdischen Richter beim Anblicke verurtheilter Verbrecher derselben Natur wie er selbst geziemt. Denn der Richter der ganzen Erde kann über diejenigen, welche ihn mit Füssen getreten, eben so wenig Schmerz als Freude empfinden und jubeln; denn sonst werden gerade die Grund-Ideen von der göttlichen Gerechtigkeit, Weisheit und Güte umgestossen. Eben desshalb ist auch der zu Gericht sitzende Christus, der in jene allmächtige Verpersönlichung des Unerbittlichen und Unparteiischen, wodurch man die Idee der göttlichen Gerechtigkeit zu definiren pflegt, verwandelte freundliche Sohn des Menschen eine Abstraction, welcher der menschliche Geist keine Form zu geben vermag, und so kommt es, dass die ältesten, auf Manuscripten, oder, zerstäubend und verstümmelt, auf Kirchenwänden angebrachten Compositionen, welche entweder in Folge der Unfähigkeit der menschlichen Hand, etwas Gediegenes darzustellen, oder in Folge des Gefühls der Schwierigkeit, sie gut darzustellen, gar keinen Ausdruck haben, weit richtiger und desshalb auch weit grossartiger sind, als die feinsten Gemälde der reiferen Kunst.

Auf den ersten, oberflächlichen Blick können die ältesten Gestalten Christi als Weltrichter mit der Christi in der Herrlichkeit verwechselt werden. Auf beiden Darstellungen sieht man ihn über die Erde erhöhet auf dem Regenbogen oder auf einem Throne in einer Glorie sitzend. Auch hier hört die Aehnlichkeit auf; denn Christus als Richter ertheilt nicht den Segen und hat kein Buch, noch ist er von den Symbolen der vier Evangelisten begleitet. Aber der Hauptunterschied in der Person Christi besteht darin, dass er seine Wunden zeigt, nach der Stelle in der Offenbarung (I, 7): Sieh er kommt auf den Wolken und jedes Auge wird ihn sehen, und auch diejenigen, welche ihn durchbohrt haben. Zu diesem Behufe ist seine linke Seite gewöhnlich entblösst und sind seine beiden Hände in gleicher Weise und genau gegen den Beschauer gekehrt. Darin war die grosse theologische Idee, welche von der Darstellung Christi als Richter niemals — weder in der griechischen noch in der lateinischen Kunst und weder in der älteren noch in der neueren Zeit — getrennt ist, dargestellt, indem die Wunden der versammelten Menschenkinder, nachdem sie vorher diese Zeichen der Versöhnung angenommen oder verworfen, ihre respectiven Urtheilssprüche veranlassen sollten, indem der äusserliche Anblick des Richters für Alle derselbe wäre. Das trug viel dazu bei, dieses grossartige abstracte Aussehen darzustellen, das der Verkörperung der göttlichen Ge-

rechtigkeit zukommt. Es liegt in dieser mit vollem Angesichte gesehenen Figur, welche weder nach rechts noch links schaut, und weder Gunst noch Groll zeigt, sondern als ein natürliches Gesetz, entweder zum Heil oder zur Vernichtung derjenigen, die ihn schauen, wirkt, etwas unbeschreiblich Schönes und Ehrwürdiges. So pflegte man ihn im XI. oder XII. Jahrhundert darzustellen.

In einer Lunette in der Vorhalle der Kathedrale von Autun (Frankreich) befindet sich eines der ältesten Beispiele dieses Sujets, indem man annimmt, dass es aus der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts herrührt. Hier ist der Christus vollständig gekleidet, so dass seine Seite bedeckt und seine beiden Hände einfach abwärts ausgestreckt sind. Der Kopf fehlt, aber wir sind überzeugt, dass er mit den Händen im Einklang gestanden habe.

Im XIII. Jahrhundert gewahren wir eine leichte, aber wichtige Veränderung in diesem Vorbilde, welche von der griechischen Kirche herrührte und sich auf den Mosaiken der Decke des Baptisteriums zu Florenz befindet, in einem Bilde von Andrea Tafi. Hier ist Christus deutlich so dargestellt, wie er die Einen annimmt und die Anderen zurückweist; denn eine Hand ist offen, um zu bewillkommen: „Kommt, ihr Gesegneten meines Vaters“, und die andere, vorwärts gewendet, wie um abzuweisen: „Weichet von mir, ihr Verfluchten!“ Das war ein Streben nach einem engeren Anschlusse an einen besonderen Schrifttext. Aber die weitere schriftgemässe Idee hat dadurch gelitten. Dieser Anschluss öffnete auch den verschiedenen Darstellungen Thür und Thor, für welche keine Stelle der heiligen Schrift angeführt werden kann. Im XIV. und XV. Jahrhunderte und von jener Zeit an bis auf unsere Tage ist die Person des Heilandes mit Handlungen und Gefühlen bekleidet worden, welche der ursprünglichen Idee der Unparteilichkeit ganz und gar widersprechen. Bei Giotto, Orcagna und selbst noch bei Fra Angelico ist er kein Richter mehr, sondern vielmehr ein Verfolger. Jeder dieser Maler stellte ihn so dar, wie er sich mit mehr oder weniger Strenge gegen die Verdammten wendet, anstatt dass die Gesegneten begünstigt werden. Christus ist hier, mit einem Worte, von einer grossen Abstraction (Idee) zu einer individuellen Persönlichkeit herabgewürdigt. Auf dem Gemälde Orcagna's, in welchem er wie ein ergrimmter Richter dasitzt, ist er prachtvoll gezeichnet; bei Fra Angelico ist er überaus rührend, indem dieser Künstler ihn als bekümmerten Richter auftreten lässt. Seine himmlische Pracht und Herrlichkeit ist vermehrt — er ist von einer Glorie von Myriaden von Engeln umgeben. — Die Kunst verschwendet ihre reifende Macht, um ihm zu huldigen; aber in dem Verhältniss, als sie ihn mit persönlichen Gefühlen gegen diejenigen, welche vor ihm stehen, bekleidet, vermindert sie die Feierlichkeit und Wirklichkeit der Handlung. Es könnten da in der That hinsichtlich der irdischen Rechtspflege seltsame Schlüsse gezogen werden, wenn die vornehmsten Lehrer der Moral den Richter der Welt als eine betheiligte Partei auffassen und so seine Darstellung als solchen veranlassen.

Das waren im Süden der Alpen die entarteten Tendenzen hinsichtlich der Person Christi. Im Norden derselben irrte man weder so gröblich noch so prachtvoll; Christus zeigt weder bei Rogier von der Weyde, noch bei Memling ein persönliches Gefühl, mit Ausnahme desjenigen, welches durch die aufgehobene Rechte und gesenkten Blicke ausgedrückt ist. Aber er ist da mit einer Mischung von Wirklichkeit und Symbolismus bekleidet, welche sich hinsichtlich des Zweckes häufig kreuzen. Der italienische Kreis englischer Gestalten ist durch einen übernatürlichen Regenbogen ersetzt, der in seinen ursprünglichen Farben und Abstufungen kein Sitz für ein Wesen in menschlicher Gestalt, wie die Einbildungskraft es annimmt, mehr sein kann. Das ist wegen der Einführung symbolischer Züge, welche in den Darstellungen des Sujets in den nordischen Ländern stets ein entstellender Solöcismus sind, um so auffallender. Wir meinen das Schwert, das er in der Linken und die Lilie, welche er in der Rechten hält, wie auf Memling's Gemälde, wo man annehmen kann, dass damit die Schuld und Unschuld derjenigen, über welchen sie hangen, angedeutet werden soll. Zu dieser Ungereimtheit kommt dann noch der Fehler der riesenmässigen Grösse, die bedeutender ist, als die ringsum schwebenden Engel, indem sie der Scene ein theatralisches Aussehen geben, das auf ihren wahrscheinlichen Ursprung, nämlich auf die religiösen Schauspiele der gleichzeitigen Periode deutet. Auch die Inschriften, wie *„Venite benedicti patris mei etc.“* und *„Descendite a me maledicti etc.“*, welche auf beiden Seiten und in derselben Grösse angebracht sind, haben ohne Zweifel dieselbe Quelle.

(Fortsetzung folgt.)

Aufnahmen der Marienburg.

Das Ordenshaupthaus Marienburg in Preussen ist der Gegenstand einer der ersten guten architektonischen Publicationen der Neuzeit, des besonders wegen der

trefflichen und grossartigen Behandlung seiner malerischen Ansichten noch heute bewunderten grossen Werkes, welches der Kupferstecher Frick nach den Zeichnungen der Architekten Friedrich Gilly (Lehrer von Schinkel) und Raabe mit einem für jene Zeit sehr vortrefflichen Text von Lewezow im Jahre 1799 herausgegeben hat. So ausgezeichnet dieses für jene Zeit höchst bedeutende Werk an und für sich ist, so entspricht es jedoch natürlich nicht mehr den Anforderungen, welche man heute mit Recht an die Aufnahme eines kunstgeschichtlich bedeutsamen Bauwerkes stellt.

Das zwei Jahrzehende später, während des Restaurationsbaues des Schlosses erschienene, denselben Gegenstand behandelnde Werk des Prof. Büsching beschäftigt sich vorzugsweise mit dem Mittelschlosse, welches, die Wohnung und Prachtzimmer des Hochmeisters enthaltend, damals das meiste Interesse in Anspruch nahm. Alle anderen Werke über die Marienburg von Johann Voigt, Auer, A. Hagen, J. v. Eichendorff, Witt, Max Rosenhain, Dormau u. A., unter welchen F. v. Quast's meisterhafte archäologische Untersuchung des Hochschlosses (im Jahrgang 1851 der Preussischen Provincialblätter) als Epoche machend weit hervorragt, enthalten gar keine oder nur ungenaue Abbildungen. Eine dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechende Publication dieses edelsten aller Profanbauten des ganzen Mittelalters, welches architektonisch wie geschichtlich von gleich hoher Bedeutung ist, ist ein lange gefühltes Bedürfniss.

Die beiden Werke, welche hoffen liessen, dass sie eine genaue und würdige Aufnahme der Marienburg bringen würden, F. v. Quast's Denkmale der Baukunst in Preussen und F. Adler's Backsteinbauwerke des preussischen Staates, sind zum grossen Schaden der Wissenschaft ins Stocken gerathen.

Da entschloss sich der Bau-Inspector Blankenstein in Berlin zur Herausgabe eines besonderen, möglichst erschöpfenden Werkes über die Marienburg. Zu dem Zweck begab derselbe sich, mit einer, freilich nur sehr bescheidenen Staats-Unterstützung versehen, in Begleitung von fünf Schülern Anfangs September vorigen Jahres nach Marienburg und begann eine sehr sorgfältige technische und archäologische Untersuchung und genaue Aufnahme zunächst des Hochschlosses des ältesten, im Laufe der Jahrhunderte vielfach erweiterten, veränderten und zuletzt vandalisch verwüsteten Theils[1]) der Marienburg, welcher noch einige Baureste enthält, die zu den allerältesten Monumentalbauten in der Provinz Preussen gehören. Da das Gebäude, welches vorher als Magazin für Heu und Stroh benutzt wurde, jetzt leer steht, wurde Blankenstein's[1]) Untersuchung sehr erleichtert.

Durch genaue Messungen mit Hülfe (kostbarer) Gerüste, durch Aufgrabungen, Abschlagen von modernem Putz, der das alte Gebäude im Inneren und zum grossen Theil auch im Aeusseren jetzt bedeckt, durch Vergleichen mit alten Abbildungen etc. wurde es Blankenstein möglich, die Resultate der Untersuchung F. v. Quast's, welcher nicht unter gleich günstigen Umständen arbeiten konnte, zu ergänzen, zweifelhafte Angaben desselben zu bestätigen, manche ganz neue wichtige Resultate ans Licht zu bringen, so dass die zuerst durch F. v. Quast — welcher seiner damals ganz neuen und desshalb von den Meisten nicht begriffenen Ansichten wegen einen übereilten heftigen Angriff von Seiten des um die Geschichte Preussens hochverdienten Joh. Voigt auszuhalten hatte — in ihren Haupt-Epochen festgestellte Baugeschichte des gewaltigen Gebäudecomplexes durch Blankenstein nun hoffentlich auch in ihren Einzelheiten klar dargelegt werden wird. Ausserdem vergleicht Blankenstein seine eigenen Aufnahmen mit den bisherigen Publicationen, den aus der Zeit des Restaurationsbaues noch vorhandenen Bauzeichnungen und einigen älteren Zeichnungen im Besitze des Geheimenraths F. v. Quast und der Frau Ph. Breysig[2]) in Danzig.

Im August d. J. hat Blankenstein mit Hülfe einiger Gehülfen seine Arbeiten eifrig fortgesetzt und wieder manche interessante Entdeckungen gemacht. Zur Ersparung der sehr kostbaren Gerüste zum Zweck der genauen Höhenmessungen hat Blankenstein den Bauführer Meydenbauer veranlasst, ihn zu begleiten, und an Ort und Stelle gegen achtzig, zum Theil sehr vortreffliche photographische Aufnahmen zu fertigen, aus welchen, nach Meydenbauer's Erfindung (über seine Photogrammetrie siehe Deutsche Bauzeitung, 1869, Nr. 32 und 33) die geometrischen Ansichten mit hinreichender Genauigkeit construirt werden können.

Wir haben demnach in dem mit Einsicht und grossem Geschick begonnenen Werke, dem auch F. v. Quast, der genaueste Kenner der Baukunst des Deutschen Ordens in Preussen, seine Mitwirkung zugesagt hat, eine vortreffliche, der Würde dieses Baudenkmals ent-

1) Dem Vernehmen nach sind die Dächer dieses jetzt unbenutzten, aber sehr wohl benutzbaren Gebäudes so sehr schlecht, dass dem edlen Bauwerk, an welches der ganze Ruhm des Ordensstaates sich knüpft, ernstlich Gefahr droht.

1) Vergl. Blankenstein's Bericht in Nr. 40 der Deutschen Bauzeitung von 1868.

2) Ueber dieselben siehe meine Notizen in den Dioscuren 1864, Nr. 12.

sprechende, in jeder Beziehung vollständige Aufnahme zu erwarten, welche nicht nur die architektonischen Formen in ihrer grossartigen Gesammtwirkung sowohl als in ihren schönen und interessanten Details, sondern auch eine drei Jahrhunderte umfassende Baugeschichte dieser mit dem grössten Luxus und dem ganzen Comfort, welchen das Mittelalter entfalten konnte, ausgestatteten, wohlbefestigten Residenz eines der mächtigsten Fürsten des Mittelalters uns darlegen, also allen billigen Wünschen der Architekten, der Archäologen und der Kunstfreunde entsprechen wird.

Des freudigsten und dankbarsten Empfangs bei allen Freunden von Kunst und Geschichte ist das schon lange mit Sehnsucht erwartete Werk also gewiss. Möge es nicht zu lange auf sich warten lassen! —

R. Bergau.

Gedanken eines Protestanten über gothischen Kirchenbau.

(Proben aus Appelius' „Aufgaben".)

Der Bau des Gotteshauses soll nach reinen, geometrischen Verhältnissen construirt sein und die Kunstform soll aus einem inneren Naturtriebe heraus, wie eine Pflanze von den Wurzelblättern hinauf, durch das im Keime schlafende, im Wachsthum sich entwickelnde Gesetz, in allen seinen Gliederungen sich entfalten. Man soll danach einen Bau auch organisch zerlegen können. Es genügt nicht, dass man, um ein Gotteshaus im germanischen Stile zu erbauen, eine Magazin- oder Scheunengestalt aufrichtet, wie es leider nur zu oft in Städten und Dörfern geschieht, und durch lange spitzgewölbte Fenster und ein paar spitze Giebel diesen Bau als ein sogenanntes „gothisches Kirchlein" bezeichnet; der Ungeschmack ist an manchen Orten so unglaublich ausgeartet gewesen, dass man altgothische Capellen und Kirchenreste durch romanischen oder gar römischen, griechischen oder renaissanten An- und Ausbau zu restauriren und zu erweitern suchte. Wenn wir aber einmal eine deutsche Kirchenbaukunst haben, wenn wir einmal deren Ideen und Gesetze kennen, so ist es auch Pflicht, dieser Kunst in jedem neuen, auch dem kleinsten Gebäude die Ehre zu geben und diese zum Ausdruck zu bringen, und besonders haben die Baumeister des Gustav-Adolph-Vereins diese Pflicht, auch im kleinsten Gotteshause dieser germanischen Kunst gerecht zu werden.

Die geometrische Proportion und der bildende, organisirende Gedanke soll in jedem Steine den Grund angeben, warum er hier sitze. — Namentlich soll das Proportionalgesetz, oder das Verhältniss des „goldenen Schnittes" überall zur Anwendung kommen und danach die Länge des Chors im Verhältnisse zum Schiffe der Kirche abgetheilt sein, das heisst: die ganze Länge der Kirche soll sich zum grösseren Theile, dem Schiffe, verhalten, wie dieser zum kleineren, dem Chore.

Das Verhältniss des „goldenen Schnittes" ist: 1,000 : 0,618 = 0,618 : 0,382 = 382 : 0,236 = 236 : 0,145 u. s. w. oder in runden Zahlen ziemlich genau ausgedrückt: 8 : 5 = 5 : 3. Der grössere Theil wird der Major, der kleinere der Minor genannt. Das Verhältniss des goldenen Schnittes ist gerade dasjenige, welches der ganzen Gliederung der Menschengestalt, dem Bau der edleren Thiere, der Construction der Pflanzen, namentlich in Betreff der Blattstellung, der Form verschiedener Krystalle, der Anordnung des Planetensystems, den Proportionen der anerkannt schönsten architektonischen und plastischen Kunstwerke, den befriedigendsten Accorden der musicalischen Harmonie zum Grunde liegt. Eine solche Gesetzmässigkeit verdient die sorgfältigste Beachtung des Künstlers, namentlich auch des Architekten; sie soll ihn zwar bei seinen Schöpfungen nicht ängstlich binden und auch nicht zu der Meinung veranlassen, durch mathematische Berechnung das Schöne zu erzeugen, aber sie wird ihm dazu dienen, ein mit dem ästhetischen Urtheile Gefundenes bestimmt zu bezeichnen und gewisse Gränzen mit Sicherheit einzuhalten.

In den Lehren der alten Baukunst sind die schönen Verhältnisse, die der Geschmack seit Jahrtausenden fand, der völligen Bestimmtheit in Zahlen immer näher gebracht, die dennoch, ihrer Festigkeit unbeschadet, eine grosse Mannigfaltigkeit der Darstellung erlauben. Auf Einklang und Vollkommenheit, auf Wahrheit, Einheit und Symmetrie sind sie alle berechnet. Von der Architektur gilt vollkommen, ja, in noch strengerer Weise, was Leibnitz einst von der Musik sagte: sie sei eine geheime Rechenthätigkeit eines unbewusst zählenden Geistes, freilich kein todter Mechanismus, da ja in diese Zahlenverhältnisse fortwährend kleine, incommensurable Factoren hineintreten. — Den Beweis für die mathematische Berechnung des Schönen in der ästhetischen Auffindung desselben bietet die griechische Architektur in ihren bis auf das Feinste bestimmten Verhältnissen der Theile der Säule, der Säulen zum Architrav, des Frieses zum Giebel, der Länge und Breite der Tempel. Möchte dies in allen neuerbauten Gotteshäusern anschaulich und nachweisbar werden!

Nach den Proportionen des goldenen Schnittes wird

eine Grösse dergestalt in zwei ungleiche Theile getheilt, dass sich der kleinere Theil (Minor) zu dem grösseren Theile (Major) eben so verhält, wie der grössere zum Ganzen. Wir wollen es noch einmal verdeutlichen. Denken wir uns die Zahl 1 als ein Ganzes, so ist, wie bereits gesagt wurde, nach diesem Verhältnisse getheilt, 0,6180339 der grössere Theil, 0,3819660 der kleinere Theil. Wird der Kreisumfang von 360 Graden nach diesem Verhältnisse getheilt, so sind 222,492 Grade der grössere, einen convexen Winkel bildende Bogen und 137,508 Grade der kleinere Bogen. Theilt man den Winkel des letzteren nach demselben Verhältnisse, so erhält man als Major einen Winkel von 84,884 Graden und als Minor einen Winkel von 52,523 Graden.

Das Verhältniss des goldenen Schnittes ist gerade dasjenige, welches der Eintheilung des menschlichen Körpers in Ober- und Unterkörper, des Oberkörpers in Kopf und Rumpf, des Unterkörpers in Ober- und Unterschenkelpartie, kurz der Gliederung der ganzen Gestalt in allen Theilen und Dimensionen, als maassbestimmender Canon zum Grunde liegt. Daher kam es auch, dass man frühzeitig die Verhältnisse 2 : 3, 3 : 5 und 5 : 8, welche sich um das gedachte Verhältniss in unmittelbarster Nähe bewegen, als besonders wohlgefällige und besonders häufig in der Natur angewandte, erkannt und ihnen eine Art canonischer Geltung beigelegt hat.

Die Entwicklung der natürlichen Formen pflegt mit dem Verhältnisse 1 : 1, als dem Allereinfachsten zu beginnen, sodann sich allmählich durch die Verhältnisse 8 : 9, 5 : 6, 4 : 5, 2 : 3 hindurch, dem Verhältnisse des goldenen Schnittes (3 : 5 = 5 : 8) zu nähern und sich bei ihm, als dem vollkommensten, dem Verhältnisse der Culmination, eine Zeit lang zu beruhigen, oder bei regelmässiger Entwicklung höchstens bis zum Verhältnisse 1 : 2 über dasselbe hinauszugehen, dann aber von dieser Culmination nach und nach wieder zurückzusinken und sich mehr oder weniger abermals dem einfachen Verhältnisse 1 : 1 zu nähern. So steht z. B. beim neugeborenen Kinde der Oberkörper (vom Scheitel bis zum Nabel) zum Unterkörper (vom Nabel bis zur Sohle) und eben so der Kopf zum Rumpfe, der Oberkopf zum Unterkopfe etc. regelmässig im Verhältnisse von 1 : 1. — Nach und nach verlängert sich die untere Partie und die obere steht zu ersterer successive nur noch in Verhältnissen wie 8 : 9, 4 : 5, 3 : 4 etc., bis die beiden zu einander gehörigen Theile, mit Vollendung des Wachsthums, das Verhältniss des goldenen Schnittes erreicht haben (3 : 5 = 5 : 8) und dasselbe höchstens bis zum Verhältnisse 1 : 2 steigern. In diesem verharren sie, bis mit dem eintretenden Alter die unteren Partieen durch Eintrocknen der Gelenke wieder eine Verkürzung erleiden, und demzufolge zu den oberen annäherungsweise wieder in das Verhältniss 1 : 1 zu stehen kommen. Ganz in derselben Weise schreitet bekanntlich die auf- und absteigende musicalische Scala fort und so zeigen auch die Veränderungen des Hauptgesichtswinkels einen ähnlichen Entwicklungsgang in den verschiedenen Altersstufen. Jener Winkel entsteht, wenn eine gerade Linie vom hervorragendsten Theile der Stirn nach dem Rande der oberen Schneidezähne gezogen und durch eine zweite gerade Linie, welche in der Richtung vom äusseren Gehörgange nach dem unteren Rande der Nasenlöcher läuft, durchschnitten wird, und beträgt bei den wohlgebildetsten Menschen 85 Grade, wenn für den ganzen Kopf der Kreisumfang und für den Vorderkopf, das Profil, der Minor desselben, 137 Grade angenommen wird. Die von Carus in Dresden aufgestellte Messung und principielle Forderung wird durch Anwendung des Proportionalgesetzes vollkommen erfüllt. Er macht den Menschen in seiner Totalität zum Maasse seiner selbst, seiner einzelnen Glieder und Dimensionen. Nehmen wir diese Totalität als Einheit und setzen dafür die Zahl 1,000 und theilen wir nach dem Gesetze des goldenen Schnittes den Körper ein, so ergeben sich bestimmte Maasse, die für die durchschnittliche Totalhöhe nach Schadow 66 Zoll Rheinisch, nach Quetelet und Carus 172,22 Centimeter betragen.

In der Pflanzenwelt ist der Divergenzwinkel, durch welchen die schraubenförmige Anordnung der Blätter um den Stengel herum bestimmt und geregelt wird, ebenfalls der erwähnte Winkel von 137 Graden, 30′. Aber auch die übrigen Proportionalwinkel, welche aus einer consequent fortgesetzten Eintheilung und Untereintheilung des Kreisumfanges nach dem Verhältnisse des goldenen Schnittes hervorgehen, als 85, 52½, 32½, 20, 12½ Grade u. s. w. machen sich hierbei als Normalwinkel geltend; denkt man sich nämlich eine vom Blatte aus am Stamme senkrecht herabsteigende Linie und untersucht, welche von den folgenden Blättern dieser Verticale am nächsten sitzen, so findet man, dass kein Blatt über dem Urblatte vollkommen senkrecht steht, dass aber die Divergenz dieser Blätter von der Verticalen mit jedem Gliede sich vermindert, und zwar folgender Maassen: bei Blatt 1 beträgt die Divergenz 137° 30′ 28″; bei Blatt 2: 84° 59′ 4″; bei Blatt 3: 52° 31′ 24″; bei Blatt 5: 32° 27′ 40″; bei Blatt 8: 20° 3′ 44″; bei Blatt 13: 12° 23′ 57″ etc. Aus dem allem erhellt, dass das diese Winkel bestimmende Verhältniss als gemeinsames Gestaltungsprincip in der organischen Natur waltet.

Die Einfachheit und Bestimmtheit der abgemessenen Formen und Verhältnisse gibt endlich erst der Architektur die Berechtigung, sich in Parallele zu stellen mit den Formen und Verhältnissen der Weltkörper, eine Parallele, welche eine tiefere Erfassung dieser Kunst immer ziehen muss. Wie die Natur ihren Krystall, ihre Bergformen, so schafft der künstlerische Sinn die Bauwerke nach bestimmten, ihm innewohnenden Grundanschauungen der Weltformen.

Namentlich gross sind die Ansprüche des künstlerischen Sinnes an die Architektur, wenn sie Kirchen bauen soll; eine dem Kunstgesetze völlig entsprechende Kirche ist das grösste Meisterstück der Architektur. Aber ein solcher Bau ist nicht etwa ein Ideal, welches niemals zur Verwirklichung kommt, es ist, Gott sei Dank! in seiner ganzen Herrlichkeit zur Erscheinung gekommen, als Muster aller künftigen grossen und kleinen Gotteshäuser, als Triumph deutscher, kirchlicher Kunst, als das vollendetste Architekturwerk des menschlichen Geistes. Es ist der germanische Dom zu Köln.

Seine erste Hauptkirche, dem St. Petrus geweiht, erhielt Köln unter Konstantin dem Grossen; diese wich einer zweiten, welche unter Karl dem Grossen begonnen, im Jahre 873 vollendet wurde und durch Doppelchöre, Krypten u. s. w. als eine der bedeutendsten und ersten Kirchen romanischen Stils am Rheine bezeichnet wird. Sie erhielt durch Kaiser Friedrich I: die Reliquien der heiligen drei Könige, wodurch die Stellung dieses alten Domes eine ganz hervorragende in Deutschland wurde, und um ihm äusserlich das Gepräge dieser hohen Stellung zu geben, fasste der reiche Erzbischof Engelbert den Plan eines Neubaues. Engelbert wurde aber 1225 ermordet und 1248 brannte bei einer Feuersbrunst dieser alte Dom ab. — Der Plan des Neubaues kam nun rasch zur Ausführung, indem bereits am 14. August 1248 der Erzbischof Conrad von Hochsteden den Grundstein dazu legte. Als Baumeister wird Meister Heinrich, Besitzer des Hofes Sunern genannt, der 1254 starb; nach Anderen war es Meister Gerhard, der auch von 1254 bis 1295 den Bau leitete. Anfangs wurde der Bau mit grosser Energie betrieben und gefördert, und im Jahre 1322 das damals ganz vollendete Chor eingeweiht; dann wurde mit Unterbrechungen bis 1509 fortgebaut, aber von da an blieb das Werk liegen, bis endlich seit 1816 der deutschen Nation durch Kunstfreunde, wie Forster, Schlegel, Görres, Goethe, Boisserée, Schinkel etc. der Werth ihres Kleinodes wieder aufgedeckt wurde und der König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen am 4. September 1842 den Grundstein zur Fortführung und Vollendung des Werkes legte, welches seitdem unter der Leitung des trefflichen Dombaumeisters Zwirner ganz nach dem ursprünglichen Plane immer mehr seinem Ziele entgegenschritt; der König hatte die Erhaltung des alten, bereits verfallenden Baues gleichzeitig verordnet.

Da wir dem in seinem vaterländischen Wesen uns organisch verwandten germanischen Baustile das alleinige Recht für deutschen Kirchenbau vindiciren müssen, so haben wir unsere Studien am grossen Muster zu machen und im Verständniss seiner christlichen Ideen und künstlerischen Gesetze Kirchen im Grossen und Kleinen zu schaffen, die jenen Ideen und Gesetzen entsprechen.

Den Grundriss des grossen Musterdomes bildet das Kreuz.

Wie der Tempel Salomonis, wie wir gezeigt haben, in drei Theile zerfiel, die Vorhalle, das Heilige und Allerheiligste, so zerfällt das Innere des Domes ebenfalls in drei Abtheilungen, in die Vorhalle (den Thurmunterbau), das Langschiff und das Chor. Das Langschiff wird durch vier Säulenreihen in fünf Schiffe, das Querschiff durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe getheilt. Das Langschiff erstreckt sich in voller Breite über die Vierung hinaus und schliesst in einem vielgegliederten Halbrund ab, das in sich selbst noch die Seitenhallen fortsetzt und am Zielpuncte des Ganzen zusammenführt. Der Thurmunterbau ist in gleichen Verhältnissen mit dem Langschiffe in Eins gezogen.

Alle Theile erscheinen hier in einem bestimmten, abgewogenen Verhältniss und entwickeln sich durch rein geometrische Construction der gegebenen Grundformen. Wie das Mittelschiff ein Dritttheil von der Breite des Langschiffes bildet, also gleich zwei Seitenschiffen ist, so verhält sich die ganze Breite desselben zu der des Querschiffes wie 3 : 2; die Länge der Vorhalle steht zur Breite wie 2 : 5; die des Langschiffes wie 5 : 5; die des Querschiffes wie 5 : 2, die des Chores wie 3 : 5.

Auch die Entfernung der Pfeiler, die polygonische Theilung der Chor-Nische, wodurch der Eintönigkeit eines geradlinigen Abschlusses gesteuert, das Chor so herrlich siebenseitig geschlossen ist und in der Nische selbst, statt des doppelten Schiffes, ein Schiff und sieben Capellen auftreten, desgleichen die Form der Chor-Capellen. Alles beruht auf klaren, einfachen Grundverhältnissen. (Der Grundplan des kölner Domes entspricht ganz der Eintheilung des Domes zu Chartres, 1220; diesem entspricht wieder, nur mit grösseren Höhenverhältnissen, der Dom zu Beauvais, 1225.)

Dasselbe einfache, klare Grundverhältniss findet Statt bei den in sich begründeten Proportionen der drei Thürme, der Verbindung der zwei Hauptthürme und

ihrer Länge, ihrer Eintheilung, die streng der Eintheilung des Langbaues entspricht. Da erhebt sich in abgemessenen Breiten und Höhen, über die wir uns im Detail nicht mehr auszulassen haben und die genugsam in Anderer Schriften nachgelesen werden können, der mächtige Bau, aber nicht als eine grosse einheitliche, auf die Erde drückende Masse, oder als ein schwebendes Dach, getragen gleichsam von lebendigen, angespannten, entgegengestemmten Atlanten, sondern als ein ungeheurer Complex selbständig aufstrebender, gegenseitig sich in Spannung erhaltender und so mässigender Kräfte; der Begriff der Last ist gänzlich verschwunden und der Charakter der hochstrebenden Spannung ist ganz zur Herrschaft gelangt.

An der Basilika waren das eigentlich architektonisch Lebendige die Säulenreihen und die darüber sich schwingenden Bogen; aber die grosse, darüber sich hinstreckende lastende Wand stand dazu in keinem Verhältnisse. Diese strebte der deutsche Kirchenbaustil zu beseitigen und dem ganzen Baue durch Gliederung und Schmuck eine Lebensfülle einzuhauchen, und hier war der Brennpunct für das neue Leben und die alles Andere bedingende Vollendung.

Auf einem verschobenen Würfel, dann auf einem Aufsatze eines regelmässigen Polygons erhebt sich der gegliederte Pfeiler, ein Säulenbündel, das um einen runden oder länglichrunden Kern sich anschliesst und an manchen Stellen noch durch tiefe Hohlkehlen eingeschnitten ist. Es treten hier schon vom Fusspuncte an die Theile ziemlich selbständig und markirt hervor, die dann weiter oben von dem mütterlichen Schaft zunächst nach den vier Seiten als die Gewölbe scheidende Gurte sich ablösen und den von der anderen Seite kommenden Gurten sich zuneigend, noch in der Spitze des Bogens ihre höher strebende Kraft zeigen. Da das Mittelschiff sich hoch über die Seitenschiffe erhebt, so lösen sich die beiden Seitensäulen weiter unten und, von leichterem Blätterschmuck als Fries, nicht als Capitäl, geschmückt, schwingen sie sich in der Längenrichtung des Schiffes im Spitzbogen, dessen Form die stark in sich zusammengezogene Kraft zeigt, während an dem oberen Theile des Mittelschiffes die vordere Säule schlank emporeilt um auch hier mit einem Blätterkranze, gleich einem leichten Bande, umschlungen, zum Gewölbe emporzueilen. Zwischen diesen vier Hauptsäulchen steigen kleinere vom Fussgestell empor, an eine von jenen sich anschliessend, um dann als begleitende Gurte ihnen zu folgen, oder im Kreuzgewölbe an dem obersten Fries sich zu trennen und schrägüber als Kreuzgurte zu schwingen, wo ein Knotenpunct, eine Rosette, sie in der Mitte zusammenknüpft.

Natürlich ist die Zahl dieser Nebensäulchen verschieden nach der Stellung im Ganzen, und wir werden es ganz gerechtfertigt finden, dass um die vier gewaltigen Pfeiler, die den Kreuzungspunct tragen, sechszehn schlanke Säulen sich gliedern, während sonst nur meist acht vorhanden sind. An dem Innern der Seitenwände des Ganzen entsprechen den freien Pfeilern eben so gegliederte Halbpfeiler.

So eilt das Auge des Beschauers von dem Fussgestelle ihm zur Seite empor an den gewaltigen, aber durch die tiefen Einkehlungen, durch das Hervorquellen der Stäbe, durch den Wechsel von Licht und Schatten schlank erscheinenden Pfeilern; unaufhaltsam wird es weiter geführt zum Gewölbegurt, um zum Pfeiler herabzusteigen und, mit elastischer Kraft gehoben, weiter zur Decke zu eilen. Auf und nieder strebt es vorwärts, bis es in dem Knotenpuncte der Gewölberippen, zuletzt in der Chornische seinen Ruhepunct findet. Aber es kann sich auch rechts und links wenden, zu den Nebenhallen; nirgendwo stösst es auf todten Widerstand, auf eine kahle ungegliederte Masse, denn die Decke ist verschwunden, nur zur leichten Füllung geworden zwischen den Gewölberippen. Die hohen Zwischenwände des Mittelschiffes sind in grosse Fenster geöffnet, unter denen eine Galerie sich hinzieht; auch die Wände der Seitenhallen sind den Fenstern gewichen und dem leicht gegliederten Stabwerke.

Und was sind die Fenster, was die Thüren im germanischen Bau?

Nicht Oeffnungen, Durchbrechungen der Mauer, um Licht herein zu lassen, nicht ein kleinlicher Vorbau eines antiken Giebels, nicht schmale Eingänge, nur dem Bedürfnisse dienend; sie sind selbst ein System von strebenden gegliederten Säulenbündeln, im Spitzbogen sich zusammenneigend, getheilt und wieder getheilt in selbständige Bogen und darüber die in sich abgeschlossene Rosette, gleichsam auf eine Fläche zusammengedrängte, perspectivische Tempelhallen selbst.

In den Fenstern wie in den Portalen tritt das innere, architektonische Leben nach aussen heraus; sie sind die Vermittler von innen nach aussen, und allerdings in dieser Richtung von innen nach aussen hat die Entwicklung der kirchlichen Architektur Statt gefunden. — Die altrömische Bauweise war ein christlicher Innenbau, ein äusserlich mehr oder weniger bedeutungsloser Mauerbau; die germanische Bauweise behielt den christlichen Innenbau bei, vergeistigte aber auch den Aussenbau des Steinwerks und brachte Innen- und Aussenbau mit einander in geistige Uebereinstimmung, gleich den

zwei Testamenten, dem innerlich neuen und äusserlich alten. Daher, statt des Mauerbaues, Pfeilerbau, bei dem alle Wände herausgenommen werden können, weil er auf sich steht und an die Stelle der Wände lauter Glieder getreten sind, die eine statische Function ansprechen.

Es war keine leichte Aufgabe, die äusseren gleichförmigen Massen, die durch horizontale Glieder so schon durch die Linien der Dächer von Neben- und Hauptschiff, immer getheilt waren, in Einklang zu bringen mit den im Inneren angelegten Organismus aufwärtsstrebender, sich gegenseitig in Spannung setzender Kräfte. Es ist dies auch bei den wenigsten Bauten gelungen und zum Beispiel haben die französischen Kathedralen niemals jene horizontale, auf antiker Grundlage ruhende Gliederung umgebildet. Aber gerade hierin zeigt sich der grossartige harmonisch durchgeführte Plan des kölner Domes am vollendetsten.

Wir haben als die Grundform der Aussenseite den pyramidal sich verjüngenden, in Absätzen aufsteigenden Strebepfeiler und den Spitzgiebel zu betrachten. Entspricht jener dem inneren, schlanken Säulenbündel, so entspricht dieser dem Spitzbogen. So lehnt sich von aussen der Strebepfeiler an das Seiten- und Mittelschiff an, auch mechanisch die ungeheure, innere Spannung einschränkend, ja, es schwingen sich von ihm, bis zum 150 Fuss hohen Mittelschiffe, Strebebogen von Pfeiler zu Pfeiler, um auf die äussersten mit die Last des hohen Gewölbes zu vertheilen.

Aber es ist keine todte Masse, denn der Pfeiler selbst steigt selbständig empor, schon um sich wieder ein System von Spitzen, von aufstrebenden Gliedern versammelnd, selbst endlich frei erblühend in einer kreuzförmigen Blume.

Und über jedem Fenster erhebt sich der Spitzgiebel, gleichsam die in jenem gebrochene Kraft noch weiter führend zu möglichst hoher Entwicklung. Spitzt sich doch oft ein ganzer Giebel unter einem Winkel von fünf Graden. Alle freiliegende Wand, alles nicht ganz zu vermeidende horizontale Gesims ist durch Stabwerk, mit reich gegliederten Spitzbogen verdeckt, ja, verschwinden gemacht. Am reichsten und gewaltigsten tritt dieses äussere System an der Façade mit den zwei Thürmen auf. In fünf Absätzen erheben sie sich empor, ein Gebäude unzähliger schlanker Säulen, aus immer höher steigenden bogenförmigen Fenstern und Knospenthürmchen wie zusammengewachsen; das oberste Geschoss ist ein durchbrochener Obelisk von durchsichtigen Ranken und grossen Knospen, immer reicher, immer leichter in Spitzen und Giebeln sich vervielfältigend, endlich in der einen durchbrochenen Spitze das Innere öffnend, das Aeussere zu einem Innern gestaltend, beides zugleich in einer majestätischen Blume in heiliger Kreuzesform dem Himmel entgegenführend. —

Und wie schlingt sich um das Ganze der architektonische Schmuck im Kleinen, dem Schmucke der Natur der heimischen Pflanzenwelt entlehnt! Da finden wir die Eiche, den Ahorn, die Rose, die Lilie, den Frauenschuh *(Cypripedium)*, den Akelei *(Aquilegia)* wieder! Jeder Pfeiler hat in sich zusammenstimmenden Schmuck; entsprechende Theile verschiedener Pfeiler haben auch hierin gewisse Beziehung zu einander.

Das ist der deutsche Dom in seiner architektonischen Gestaltung. Aber die Plastik hat sich nicht darauf beschränkt, an ihm Gesimse, Blätterornamente, Larven und Kobolde als Wasserausgüsse zu bilden; sie hat vor Allem für die Darstellung des Menschen, in seiner geschichtlichen Entwicklung, in seinen religiösen Idealen, auch in seiner niederen, komischen Erscheinung, den reichgegliederten Raum gefunden, um sich zur Geltung zu bringen. Und nicht bloss hat der Architekt gestrebt, sehr entschiedene Lichtwirkung durch vorspringende und tief unterhöhlte Glieder hervorzurufen, sondern das bunte Spiel der Farben bedeckt die architektonischen Ornamente und grosse, hohe Gestalten umschweben die Gemeinde in gluthvollen, lichterfüllten Glasmalereien, während die Reihe der Altäre, die Schranken des Chors zuerst die Miniaturmalerei veranlassen, aus den engen Schranken eines Messbuches herauszutreten,

Blicken wir auf die Sculpturen, wie sie an den ausgeführten Façaden und Seiten eines Münsters von Strassburg, Freiburg, vor Allen auch an den französischen Domen zu Chartres, Amiens, Rheims uns entgegentreten, so werden wir erstaunen über die ungeheure Productivität jener Zeit. Da handelt es sich nicht um Hunderte, nein, um Tausende von Statuen; da schmücken sie die Absätze der Strebepfeiler um die Kirche rings herum, oft in mehreren Reihen, eben so die Pfeiler des Inneren, aber vor allem sind sie concentrirt in den Portalen, meist als hohes Relief in dem oberen flachen Felde. dann Reihe auf Reihe in Hohlkehlen der Seiten eindringend. Und was enthält nicht ein einziges Tabernakel, wie ein solches bis in das vorige Jahrhundert auch im kölner Dome war, an Statuen und Reliefs! Was aber unsere Bewunderung noch steigert, und für die universelle Bedeutung des deutschen Domes ein klares Zeugniss gibt, das ist der grosse welthistorische Zusammenhang, in welchem alle diese Sculpturen an einem Gebäude unter einander stehen. Die architektonische Technik ist eine Darstellung des ganzen geis-

tigen Lebens der Menschen, theils wie es neben einander in den Beschäftigungen der Berufe, theils vor Allem in den Tugenden und Lastern, im geistlichen und weltlichen Leben sich darstellt, theils wie es historisch in die vier grossen Epochen der Weltschöpfung, der Geschichte von der Erscheinung Christi, der Geschichte Christi und seiner Nachfolger und endlich des Weltgerichtes zerfällt.

Zur Darlegung des Weltlebens dienten häufig Thiergestalten; die Gewohnheit des Alterthums, Thiere als Symbole guter und böser Eigenschaften zu betrachten, um religiöse und sittliche Ideen anschaulich zu machen, bildete sich im Mittelalter, dieser Zeit der sinnlichen Anschauung, weiter aus. Eine Schrift, welche noch der griechischen Literatur angehörte, und unter dem Namen „Physiologus" bekannt war, und Bemerkungen über die Natur und die Eigenschaften der Thiere enthielt, wurde von den Kirchenvätern zu solcher Symbolik benutzt und es wurden den älteren Thiersymbolen noch andere hinzugefügt. Bald erschienen einige Werke, welche diesen Gegenstand systematisch behandelten, theils gereimt, theils in Prosa, „Bestiarien" genannt, und von Theologen, Predigern und Künstlern häufig benutzt, von denen mehrere noch erhalten sind. (Vergl. Hoffmann's Fundgruben I, 16.)

So tritt gleich beim Portal des deutschen Domes der dreieinige Gott uns entgegen, umgeben von Engeln, Propheten, Königen, Aposteln, Evangelisten, Heiligen, dabei Weltschöpfung oder Weltgericht; Reiterstatuen zeigen uns Reihen der Herrscher; auf den Gesimsen der Strebepfeiler reihen sich die allegorischen Gestalten von Tugenden und Lastern, mahnend erscheinen an den Nebenthüren die klugen und thörichten Jungfrauen. Selbst die Dachrinnen haben an ihrem Ausgusse, den Regensteinen, die bildliche Gestalt von Kobolden, Unthieren und anderen Wahngebilden des Heidenthums angenommen, zum Zeugniss, dass dasselbe überwunden, der Kirche unterworfen und nun zu niederen Diensten derselben genöthigt ist.

Im Inneren stehen meist die Apostel, die Pfeiler der geistigen Kirche, kolossal an irdischen Pfeilern. Auch die äussere Kirche hat in ihren Bereich alles Wissen und Können aufgenommen, und in ihr findet selbst nahe der heiligen Stätte an den Chorherrnstühlen, der bittere Spott Raum genug. Von dieser architektonischen Technik, welche die wundersam tiefe, theosophische Welt- und Lebensanschauung des Mittelalters bezeugt, ist ein merkwürdiges Denkmal aus dem X. Jahrhundert übrig an der Kirche des Landstädtchens Grossenlinden bei Giessen in Oberhessen. Die Figuren des Portals zeigen die Pfade zum Himmel und zur Hölle und die Steine predigen das Jüngste Gericht.

Die Malerei fand im deutschen Dome nicht mehr die weit sich dehnenden Räume, nicht mehr den ruhigen Abschluss der Chornische, als in der Basilika und auch in den romanischen Bauten, aber sie konnte die Gewölbekappen doch als Sternenhimmel schmücken, konnte Engelgestalten versammeln um die heilige Stätte des Hochaltars. Und an den Gewänden führte sie Bilder aus, mit jener Reinheit und tiefen religiösen Auffassung, die uns in dem berühmten Bilde des kölner Domes, von Stephan Lochener gemalt (1448 kölner Rathsherr), so wunderbar anzieht. Da aber die in älteren Baustilen bemalten Wände im germanischen Dome zu grossen Fenstern geworden waren, durch welche das Licht grell hineinfiel ins Innere, so verhängte man sie jetzt gleichsam mit durchscheinenden, aus farbigem Glase zusammengesetzten Teppichen, die, selbst noch die architektonische Eintheilung fortführend, dazwischen Propheten, Heilige, Könige zeigen, deren Darstellung nun die Ausbildung der Glasmalerei veranlasste. Es verbanden sich hier die Wand-, die Glas- und Tafelmalerei auf eine merkwürdige Weise mit der Architektur. Die grosse Ausdehnung der Fenster im Spitzbogenstil, welche die Zwischenräume zwischen den Gewölbestützen vollkommen erfüllten, gestattete nicht, dieselben einfach mit Glaswerk auszusetzen; sie wurden in Gruppen getheilt, gegliedert; ein Spitzbogen, nicht den Mauerwerken entspringend, sondern auf selbständigen Stützen ruhend, umspannt den ganzen Fensterraum; innerhalb desselben werden kleinere Spitzbogen geschlagen, welche ihrerseits wieder anderen Bogen untergeordnet sein können, so dass das Fenstersystem zwei, drei, vier Abtheilungen bildet. Die Bogen werden Anfangs von Säulen, später von pfeilerartigen Gliedern, einem Wechsel von Stäben und Kehlen, sogenannten Pfosten getragen und diese Träger, je nach dem Grade der Ueberordnung der Bogen, reicher und stärker gegliedert. Der Raum unter dem Bogenscheitel ist mit geometrischen Gebilden, sogenanntem Maasswerke, ausgefüllt, das sich von den construirten Gliedern organisch ablöst.

Wir dürfen uns jetzt nicht weiter in die Herrlichkeiten des deutschen Domes vertiefen. Das hier Erwähnte zeigt hinlänglich, wie erhaben der deutsche Geist seine Aufgabe, ein christliches Gotteshaus zu bauen, auffasste und wie zu ihrer Lösung Architektur, Sculptur und Malerei in schönem Bunde zusammen wirkten.

Der deutsche Dom war eine Darstellung der Kirche selbst, wie sie alle irdische Grösse überragt, in und um

sich Alles versammelt, Allem, auch dem ihr geistig Fremden, den äusseren Stempel aufdrückt, als irdisches Reich Gottes in der Menschenwelt, ja, in der Natur nur sich, nur ihre Verkörperung sieht. Das Kirchengebäude war das erhabenste Symbol der christlichen Kirche in ihrer festen, irdischen Begründung und dem Emporstreben aller ihrer Glieder zum Reiche Gottes, dem Vaterlande der Geister. Das Bau- und Bildwerk war ein Abbild der christlichen Welt, von ihrem Entstehen, seit ihrer Verheissung an Adam und Eva bis zu ihrem Ende am Tage des Gerichts. Vertreten war der alte Bund der Einleitung und Verheissung in Patriarchen und Propheten, der neue Bund der Erfüllung in Aposteln, Martyrern und Bekennern, die lehrende Kirche und die hörende Gemeinde, die christliche Gemeinschaft im Himmel und auf Erden, zwischen der triumphirenden und streitenden Kirche, ferner die Gnadenmittel, das Reich Gottes in den Haupttugenden und sein Gegensatz, das Reich des Teufels in den Todsünden.

So predigte der Kirchenbau durch alle Tage und Nächte der Jahrhunderte dem Volke in Stein, was der Katechismus in Worten lehrte, und Jeder, der in ein solches Gotteshaus kam, empfing schon beim Eintritte in dasselbe die erhebendsten Eindrücke und fand sich, auch wenn er einsam darin verweilte, nicht allein, sondern überall umgeben von den Heiligen und Geliebten Gottes und mitten in unzählige, theure Erinnerungen an die grossen Thaten Gottes hineinversetzt.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Leipzig. Dr. Riegel erlässt folgenden: Aufruf, das Leben und die Werke von Cornelius betreffend. „Der gesammte handschriftliche Nachlass von Cornelius befindet sich — im Einverständnisse mit der Cornelius'schen Familie — zur Zeit in meinen Händen. Derselbe besteht aus einzelnen Aufzeichnungen und Gedichten des verewigten grossen Meisters, aus vielen von ihm verfassten Briefen, aus sehr zahlreich an ihn gerichteten Briefen Anderer, aus Urkunden, Verhandlungen und dergleichen, die zu den Werken in Beziehung stehen, aus Festliedern und Aehnlichem mehr. Unter den Briefen von fremder Hand sind als besonders zahlreich oder bedeutend solche hervorzuheben von: König Ludwig von Baiern, Reichsfreiherrn vom Stein, Goethe, Alexander v. Humboldt — Overbeck, Schnorr, Genelli, Schwanthaler, Hübsch, Klenze, Schlotthauer, Barth, Xeller, Wach — Niebuhr, Bunsen, Graf Rasczynski, Sulpiz Boisserée, Bethmann-Hollweg, Ringseis, Emilie Linder, Kestner, den Schlegel's — Brüggemann, den Cornelius angehörigen oder verwandten Frauen u. s. w. Die Schriftstücke umfassen den Zeitraum von 1811 bis 1867.

Nicht nur in Bezug auf das Leben und die Werke des grössten deutschen Malers, der seit Dürer erstand, enthalten diese Schriftstücke unvergleichlich wichtige und bedeutende Nachrichten, sondern sie bieten auch in Hinsicht auf allgemeine Dinge, auf die Zeitverhältnisse, wie auf die Geschichte der neueren deutschen Kunst reichen, zum Theil sehr werthvollen Stoff. Es ist desshalb meine Absicht, diese Sammlung — natürlich nach Ausscheidung des Unbedeutenden und Interesselosen, an dem es nicht fehlt — herauszugeben.

Um derselben jedoch eine möglichste Vollständigkeit zu verleihen, will ich mit ihr die Aufzeichnungen, die mein vertrauter Umgang mit Cornelius veranlasste, sowie anderweitige Nachrichten, Briefe u. s. w., die ich bisher sammelte, vereinigen. Auch bemühe ich mich, dieses Material noch fortwährend thunlichst zu vermehren und desshalb richte ich auch hiermit an das Publicum im Allgemeinen und ganz besonders an die Freunde, Bekannten und Verehrer des grossen Künstlers die Bitte, mich bei diesem Vorhaben zu unterstützen und sichere Nachrichten über Lebensschicksale, über Entstehung, Bedeutung und Schicksale der Werke, soweit solche noch nicht bekannt sind, mir übermitteln zu wollen, ingleichen ferner ebenso sorgfältige, vom Besitzer oder sonstwie beglaubigte Abschriften von Briefen und überhaupt allen Schriftstücken, die zu Cornelius und seinen Werken irgendwie in Beziehung stehen.

Das in dieser Weise zu möglichster Vollständigkeit sich bildende Werk wird als eine Ergänzung meines Buches, Cornelius, der Meister der deutschen Malerei" angesehen werden dürfen, und es wird bei demselben Verleger Herrn Karl Rümpler in Hannover unter dem Titel: „Cornelius, Aufzeichnungen und Briefwechsel, nebst Nachrichten über Leben und Werke des Meisters, herausgegeben von Hermann Riegel", erscheinen.

Eine möglichst baldige Berücksichtigung meiner eben ausgesprochenen Bitte würde ich ganz besonders dankbar anerkennen."

Utrecht. Nach dem Vorbilde der belgischen St. Lucas-Gilde hat sich vor Kurzem in Utrecht unter der Bezeichnung St. Bernulphus-Gilde ein Verein gebildet, welcher sich ebenwohl die Pflege und Förderung der christlichen Kunst zur Aufgabe gestellt. Der Herr Erzbischof von Utrecht, Msgr. A. J. Schaepman, wendet dem Vereine, dessen Protector er ist, ein besonderes Interesse zu, und wird voraussichtlich die grosse Mehrzahl der Geistlichen der Erzdiöcese, welche ausschliesslich ordentliche Vereinsmitglieder werden können, demselben beitreten. Zu correspondirenden und Ehrenmitgliedern sind auch Laien wählbar. Ueberhaupt gewinnt das Interesse für die Sache der christlichen Kunst in den Niederlanden immer mehr Boden.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 3. — Köln, 1. Februar 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Kirche zu Osterwick in Westfalen.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Die Reihe jener herrlichen Kirchen Westfalens, welche den Uebergang von der romanischen zur gothischen Bauweise darstellen, und zugleich auf das Basilikenschema zu Gunsten des neu aufstrebenden Hallensystems verzichten, ist noch längst nicht geschlossen. In der Umgegend von Münster schliessen sich den Kirchen zu Billerbeck, Leyden und der Servatii-Kirche zu Münster die Kirchen zu Ennigerloh, Osterwick und Albersloh an, von welchen die beiden ersteren der Frühzeit, die letztere der Mitte des XIII. Jahrhunderts angehören wird. Betrachtet man überhaupt die verhältnissmässig reiche Anzahl dieser Monumente, den engen Kreis, auf welchem sie sich erheben und die reiche Durchbildung ihres Systems und ihrer ornamentalen Theile, so kann man der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts das Prädicat einer kunstliebenden und kunstfrohen Zeit nicht versagen. Es war auch die Zeit, in welcher die Bischöfe eben ihre Diöcesen auch als Landesherren zu regieren begannen und jeder Fürstbischof sein Land materiel zur höchsten Entfaltung der ihm innewohnenden Kräfte anzufachen strebte. Es war die Zeit der Städtegründungen, des Landfriedens, der Wegeverbesserung, und es war zugleich eine Zeit hoher christlicher Liebe und Begeisterung, des Wohlthuns und der Entsagung. Wie hätten ihr die edelsten Kunstblüthen nicht auf dem Fusse folgen sollen!

Im Systeme sind sich die genannten Kirchen dieser Zeit nahe verwandt, nur ist bei diesen der Grundriss, vor Allem die Ausbildung des Chores, oder das Ornament reicher entwickelt, jene waren mehr auf eine einfache constructive Verkörperung des Systems berechnet. Zu dieser letzteren Art zählt auch die alte Kirche zu Osterwick. Es ist eine dreischiffige Anlage von zwei Gewölbejochen mit Mittelschiffen und vier Jochen in jedem Seitenschiffe, so dass also auf ein Hauptgewölbe jedesmal zwei Gewölbe in den Nebenschiffen kommen. Oestlich legt sich an das Mittelschiff ein gerade geschlossenes Chor, westlich ein Thurmbau auf oblongem Plane. Von einem Kreuzschiffe ist bereits völlig Umgang genommen. Die Seitenschiffe haben gleiche Kämpferhöhe mit dem Mittelschiffe, nur liegen die Schlusssteine der letzteren niedriger, als die des Hauptschiffes, weil ihre Gurten kaum auf halber Breite des Hauptschiffes gespannt sind, also auch ohne Stelzung kaum den halben Radius der Höhe erreichen, wie jene im Hauptschiffe. Jedes Doppeljoch der Seitenschiffe stützt nach innen ein Rundsäulchen, so dass also jederseits die beiden Rundsäulchen mit dem Pfeiler für die beiden Hauptjoche abwechseln. An den Seitenwänden ruhen ihre Quergurten entweder auf Wandpilastern oder auf einfachen starken Consolen, je nachdem sie nach dem Mittelschiffe hin an die Pfeiler der Hauptjoche oder auf ihre Rundsäulchen setzen. Sämmtliche Gewölbe sind Kreuzgewölbe. Während indess die seitlichen Gewölbe bloss Kreuzgräten zeigen, unterziehen die beiden Mitteljoche starke runde Scheinrippen, welche im Scheitel von einem eben so starken Ringe mittels viereckiger Platten durchschnitten werden, aus dessen Mitte dann der gezierte Schlussstein herabhängt. In die Ecken des mittleren Pfeilerpaares, in die inneren Ecken des östlichen, so wie in beide Ecken des westlichen Wand

pfeilerpaares sind Rundsäulchen gelegt, auf welche also die runden Rippen des Hauptschiffes und die Gräten der entsprechenden Seitenschiffe setzen; die übrigen Gräten setzen sich entweder auf Kämpfer oder einfache Consolen. Das gerade geschlossene Chor, die Wölbung der Fenster und Portale ist ursprünglich durchgehend noch im Rundbogen ausgeführt; die breiten Quer- und Langgurten im Spitzbogen. Die Portale öffnen sich zur östlichen Hälfte des letzten Hauptgewölbejoches, das nördliche, als das Hauptportal, erfreut sich einer besonderen Gliederung und Durchbildung. Mehrere Abstufungen, womit es sich vereinigt und ein Rundsäulenpaar, womit die Abstufungen geziert sind, schwingen sich über dem gemeinsamen Kämpfer oben in einem Rundbogen zusammen. Das Tympanum ziert ein gerader Spitzbogen, der jederseits vom Kämpfer mit dessen Profilirungen aufstrebt. Das Ornamentale ist zwar nicht übermässig, aber doch sehr sinnig und klar zum Ausdruck gekommen. Sehr klar und elegant erscheinen die Profile der Kämpfer und Basen, sehr constructiv und sinnig die Abfassungen der Säulensockel. Die attische Base mit dem Eckblatt herrscht durchgehends. Das Laubwerk der Capitäle kann es im Dessin wie in technischer Durchbildung mit den besten Kirchen der Uebergangszeit aufnehmen. Rundstäbe, welche die Laibung des Triumphbogens in der Spitze und an den Kreissegmenten beleben, die runden Scheinrippen des Mittelschiffes, die Verschlingungen desselben und die herabhangenden Schlusssteine zählen zu den Zierathen, welche keinem Uebergangsbaue fehlen.

Der in dicken Mauermassen aufgeführte Thurm ist offenbar älter als die Kirche, nicht sowohl wegen seiner ungezierten rohen Kreuzwölbung als vielmehr wegen des wuchtigen Rundbogens, mit welchem er sich zur Kirche öffnet. Herrscht doch in den Gurten und im Triumphbogen der Kirche bereits der spitze Schluss. Die Schallöffnungen waren ehedem mit Rundsäulchen besetzt, eine Spitze scheint der Thurm nie gehabt zu haben, er endet vielmehr mit einem Satteldache zwischen Abtreppungen der Ost- und Westmauer — eine Bedachung, welche in der Umgegend mehrfach unter dem Namen der Mützen vorkommt.

Die Nebenbauten des Thurmes sind spätere Verlängerungen der Seitenschiffe und sollten offenbar den für eine grosse Gemeinde zu kleinen Kirchenraum erweitern.

In gothischer Zeit wurde die Sacristei in den äusseren Winkel des Chores und des Nebenschiffes gebaut und zwar wie überall in den nördlichen Winkel. Die beiden Eckstreben und ein mittlerer Aussenpfeiler entsprechen den Rippen des doppelten Kreuzgewölbes. Die Ostwand scheint desshalb nach innen geknickt zu sein, auf dass der Strebepfeiler nicht zu weit in die Strasse vorsprang. Sonst enthält der Bautheil nichts Merkwürdiges.

Der Chor besitzt im Verhältniss zu seiner Länge nur eine geringe, jedenfalls auch von der Oertlichkeit angewiesene Breite. Die Mauern sind offenbar denen der Kirche gleichzeitig, Fenster und Wölbung stammen dagegen aus der rein gothischen Bau-Epoche. Ein vermauertes Fenster der Ostwand ist zweitheilig verstabt und spitzbogig geschlossen, die Kreuzrippen zeigen eckige, schon der Spitzgothik zuneigende Profile, nur dürften die vier Ecksäulen mit ihren reichen Capitälen wie die Mauern selbst zugleich mit der Kirche ihr Entstehen gefunden haben.

Andere Stücke von künstlerischem oder archäologischem Werthe sind der Kirche nicht verblieben. Eine Glocke des Jahres 1602 stammt von Friedrich v. Batgen, auch hört man, dass die Kirche noch einen Kelch im mittelalterlichen Stile ohne besonderen Kunstwerth gerettet habe.

Kann sich hiernach die Kirche zu Osterwick weder besonderer Kunstschätze noch einer grossartigen Auffassung oder einer reichen Ornamentik rühmen, wie andere gleichzeitige Kirchen Westfalens, so zeichnet sie sich doch durch eine klare Durchbildung, durch eine sinnige Behandlung der Details aus und schiebt sich als schätzbares Glied in die Reihe der westfälischen Uebergangsbauten.

Uebrigens bedarf der altehrwürdige Bau nothwendig einer Restauration, nachdem die vergangenen Zeiten ihm manches Schlechte und wenig Gutes angethan haben. Machen wir indess nur auf einen Uebelstand aufmerksam, der die Totalwirkung unbedingt stören muss, — die Ueberhöhung des Fussbodens. Was leider so oft geschah, ging auch hier in Erfüllung, man schüttete in der Kirche den Boden hoch an, entweder weil die Tiefe, welche alten Kirchen gewöhnlich eigen ist, zu unerträglich war, oder weil das fortgesetzte Todtenbestatten den Kirchhof ringsher weit über das Niveau des Fussbodens erhöht hatte.

Dr. J. B. Nordhoff.

Notizen über die Kunstbestrebungen in der Gegenwart.

Der Reichthum der Literatur über Kunst wächst von Tag zu Tag auf eine höchst erfreuliche Weise an. Selbstverständlich tauchen damit auch verschiedene Ansichten auf, so dass es Manchem oft schwer fallen dürfte sich zurecht zu finden und die beste Bahn zu wandeln.

Es ist merkwürdig, was nicht alles am Ende irre führen kann oder in vielen Fällen benutzt wird, um eine falsche Ansicht geltend zu machen. So z. B. fürchten wir, dass auch der an sich ganz treffliche Vortrag des Professors und Museumsdirectors v. Eitelberger in Wien, den er am 4. November v. J. hielt, ähnlich missbraucht wird. Einen Auszug davon bringt die 50. Nummer der Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, und lautet folgender Maassen: „Welche Aufgabe hat die Kunst in der Kirche zu erfüllen?“ Auch bei Besprechung dieses Thema's sei vor Allem wieder zu betonen, dass es nur eine Kunst gebe; so wenig die Kunst, welche sich der Industrie zuwendet, eine andere ist, als diejenige, welche rein künstlerische Werke schaffe, so wenig dürfe der Modeunterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst geduldet werden; die Verquickung von Gesinnung und Können, das Aufstellen von kirchlichen und unkirchlichen Stilarten seien lauter Dinge, von welchen man zur Zeit der Blüthe der Kunst und des Glaubens nichts wusste, und welche die Träger dieses Systems nöthigen, einmal mit der Gesinnung eines Künstlers die Schäden seiner Kunst zuzudecken, ein ander Mal zu verschweigen, dass der Schöpfer correct kirchlicher Kunstwerke nichts weniger als correcter Gesinnung war, und ein drittes Mal Meisterwerke der Kunst aus der Kirche hinauszuweisen, weil sie angeblich in heidnischem Stile seien. Die tendentiöse Kunst verschwinde mit den Menschengeschlechtern, mit denen sie entstanden, die Schönheit nur habe ewige Dauer, sie sei das Vorrecht, der dringendste Beruf der Kunst, dem sie sich nicht entfremden könne, ob sie nun innerhalb der Kirche oder innerhalb der Familie wirke, ob sie vom Staate oder von einem Kloster zur Lösung von Aufgaben berufen werde. Ihr allein liege die Lösung der schwierigen Frage ob, was Schönheit sei, und jede ihrer Manifestationen, die höchste wie bescheidenste, feiere die Vermählung der idealen Welt der Schönheit mit der harten Welt irdischer Arbeit.

Redner ging hierauf zur Charakterisirung der Stellungen über, welche die verschiedenen Kirchen zur Kunst eingenommen haben. Die katholische Kirche, welche bis auf unsere Tage die Fühlung mit der grossen Kunst bewahrt hat; die griechische, welche dieselbe verloren; die evangelische, welche selbe bei ihrer Gründung nicht gesucht und jetzt, durch die allgemeine Bildung dazu gedrängt, sie nur auf sehr begränztem Gebiete zu finden vermochte; die byzantinische, eine Mönchskunst, neben welcher keine Laienkunst stand, erstarrte und wurde von den zum Bewusstsein eigenen Lebens gelangten Völkern abgeworfen, wie sie andererseits dazu beitrug, die ihr anhangenden Völker, wie die Russen, den Fortschritten der Civilisation zu entrücken. Die evangelische Kirche warf mit den Bildern die bildende Kunst überhaupt aus der Kirche hinaus, und die neueren Bemühungen, an den altchristlichen Basilikenstil wieder anzuknüpfen, haben sich unhaltbar erwiesen. Zu besseren Resultaten gedieh die anglicanische Kirche, weil sie von Anfang an nicht so schroff mit den Traditionen brach. Hervorgehoben werden müssen die Bestrebungen eines Schnaase, Grüneisen, Piper u. A. m., der Kunst in der evangelischen Kirche mehr Eingang zu verschaffen, und das auf die Familie und die Gemeinde berechnete Wirken von Künstlern wie Julius Schnorr, Ludwig Richter u. A.

In der katholischen Kirche allein behielt die Kunst ihre Stätte unbestritten, und dort schuf sie das Höchste in allen Zweigen der Kunstthätigkeit. Die katholische Kirche aber mischte sich auch kluger Weise nie in den Streit über Kunststile, beirrte die künstlerische Freiheit nie. Daher ist es völlig unberechtigt, jetzt eine Stilform als die eigentlich kirchliche proclamiren zu wollen. Auch den nationalen Typus der Kunst, der das Band zwischen dieser und dem Volksleben bildet, hat die katholische Kirche überall respectirt. Ein Rückblick auf den Entwicklungsgang der Kunst in der katholischen Kirche zeigt, wie alle Versuche, jenen objectiven Standpunct aufzuheben, bald überwunden wurden. Gefahren für die Kunst und Kirche erwachsen aus der Gleichgültigkeit gegen einander, wie sie in Oesterreich Jahrzehende lang bestand und ungeachtet mancher Anzeichen einer Besserung noch nicht ganz geschwunden ist, und diesen Gefahren müsse entgegengewirkt werden!

Unser um die neuesten erfreulichen Kunstbestrebungen hochverdienter Herr Director will unter Anderem z. B. die Stelle „kein Modeunterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Kunst“ nicht so verstanden wissen, dass die erste beste nichtssagende moderne Form im Hause auch für das Gotteshaus gut genug sei, wie ein und anderer Kunstmusterreiter sich einbilden dürfte, sondern, dass die edle Form und der schöne Sinn im Ganzen und im Einzelnen des Kirchengebäudes auch in jeder Wohnung ähnlich wiederkehre, wie es im Mittelalter war, wo Alles auf kirchlichem Boden fusste. Dasselbe gilt, dass die katholische Kirche dem Künstler unbeschränkte Freiheit gestatte. Nein, den Weltsinn will sie aus allen Kunstzweigen, besonders wenn sie unmittelbar in ihrem Dienste stehen, durchaus verbannt wissen, und hat daher auf vielen Synoden gegen das Nichtssagende in der Architektur und gegen die Nuditäten in Plastik und Malerei laut ihre Stimme erhoben.

So viel für heute gegen Missdeutung einzelner aus dem Context gerissener Stellen in den schönsten Reden, womit uns ein und anderer noch aufrichtig für echte Kunst begeisterter Mann, wie Genannter, erfreut.

Aus Oesterreich.

Ueber die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der bildenden Kunst.

I. Im Allgemeinen.

(Fortsetzung.)

Zunächst nehmen die den weltrichtenden Heiland umgebenden heiligen Personen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Die Apostel sieht man, nach der h. Schrift, schon seit den ältesten Zeiten zu beiden Seiten des Herrn auf Thronen sitzend. In einem Manuscripte des britischen Museums, in welchem die Scene des Jüngsten Gerichtes mehrere Seiten einnimmt, kommen die Apostel in einer willkürlichen Anordnung vor, um sie so in den gewünschten Raum zusammendrängen zu können. Dies zeigt, wie nothwendig ihre Anwesenheit erachtet wurde, selbst wenn die darzustellenden Theile nur stückweise gegeben wurden. Bei Orcagna erschienen sie auf ihrem rechten Platze, förmlich sitzend und in gehörigem Abstand auf beiden Seiten, unter Christus — feierliche Gestalten von ungelehrtem Aussehen, grossartig gewandet, und jeder, mit Ausnahme des h. Petrus, mit einem Buch in der Hand. Hier bewahren sie ihre Eigenschaft als unparteiische Richter weit besser, als die Hauptperson selbst. Diese Eigenthümlichkeit kennzeichnet auch ihr Erscheinen in den verschiedenen Gemälden Fra Angelico's. Auf dem Jüngsten Gerichte Rogier's von der Weyden zu Beaune, scheinen sie den Zweck, zu welchem sie so erhoben worden, zu vergessen, indem der zweite Apostel auf der linken Seite mit aufgehobenen Händen und niedergeschlagenen Augenlidern sein tiefes Mitleid mit den Sündern unter ihm ausdrückt. Gewöhnlich sitzen sie aber hinter dem Richter, wie bei Memling, indem sie sich offenbar mit einander benehmen und zuweilen so bequem da sitzen, dass sie uns fast zu sehr an die Zuschauer in einem Amphittheater erinnern. Unter Michel Angelo's Alles umgestaltender Hand verlieren die Apostel ihre heilige Eigenschaft als Richter ganz und gar und erscheinen buchstäblich und bildlich als „entkleidet". Wir suchen da bei diesen nackten Faustkämpfern, welche sich um ihr gleichfalls unbekleidetes riesenhaftes Oberhaupt versammeln, vergebens nach einem Ausdruck ihres friedlichen Berufes. Diese Apostelschar ist als Ausdruck correcter Darstellung der Gebeine und der Musculatur und der Zeichnung prachtvoll, aber im Sinne der christlichen Kunst eine sehr unschickliche Gesellschaft für die h. Jungfrau, welche mehr aus Furcht vor ihnen, als vor den Scenen, die unter ihr vor sich gehen, zurückschreckt.

Offenbar war der gewaltige Künstler bei dem Entwurfe dieses Riesenwerkes von dem Gedanken erfüllt, eine Schilderung der entsetzlichsten Schreckensscenen zu versuchen, die sich irgend denken lassen; sein Gemälde sollte die kühnsten Bilder von Dante's Hölle noch überbieten, die höchsten Körper- und Seelenleiden, alle bösen Geister und Materien, denen der Zorn des Himmels Macht gegeben, den Menschen zu schaden, finden wir hier in schaudererregendster Weise zusammengestellt; — ein schrecklicheres Bild von dem Sturze der Verdammten in ihrem Kampfe gegen die höllischen Furien und Dämonen lässt sich kaum denken. Die einen stürzen in den Abgrund, von sie umwindenden Ungeheuern hinabgezogen; die anderen starren vernichtet in schauderhafter Betrübniss vor sich hin, den Schuldbrief ihrer Ruchlosigkeit auf der Stirne tragend. Alles auf dem Gemälde erregt Entsetzen, Alles zittert auch rings umher, selbst die Madonna. Schrecken verbreitet sich über Gerechte und Ungerechte; Apostel und Martyrer umgeben den furchtbaren Richter; Martyrer zeigen ihm ihre Wunden; dem h. Bartholomäus hängt die abgestreifte Haut über die Arme und an der Gesichtshaut erkennt man die Züge des Martyrers.

Hinsichtlich des Arrangements der Apostel scheint es keine Regel zu geben, wenn man etwa ausnimmt, dass der h. Petrus, der an seinem Schlüssel erkennbar ist, sich stets zur rechten Seite des Heilandes befindet. Am Aufang des XV. Jahrhunderts werden andere Heilige allein, oder die ganze Patriarchen-, Propheten-, Martyrer-, Heiligen- etc. Hierarchie mit ihnen eingeführt. Auf dem Gemälde Angelico's in Lord Dudley's Sammlung, sieht man den h. Stephanus, Erzmartyrer, und den h. Dominicus auf der einen Seite und einen Papst, wahrscheinlich den h. Gregorius auf der anderen. Auf dem grossen Jüngsten Gerichte desselben Meisters in der Akademie zu Florenz sitzen die Patriarchen und Propheten in der obersten Reihe, auf der einen Seite den Adam und auf der anderen Seite den Abel mit seinem Lamm an der Spitze, während der h. Dominicus und der h. Franciscus die untere von den Aposteln eingenommene Reihe schliessen. Auf dem Gemälde Rogier's von der Weyden sind die Reihen der Richter mit mehreren Personen etwas voreilig vermehrt, welche selbst noch gerichtet werden müssen, nämlich mit noch lebenden

Menschen: Papst Eugen IV., Philipp der Gute, Herzog von Burgund, seine Gemahlin und andere Persönlichkeiten, welche nicht einmal auf dieser Welt sehr bekannt waren.

Die Anwesenheit der h. Jungfrau zur Rechten ihres Sohnes und des h. Johannes des Täufers zu dessen Linken rührt gleichfalls von derselben Schriftautorität her, welche auch andere heilige Personen dahinstellt: „Die Heiligen werden die Welt richten." Die h. Jungfrau sieht man auf älteren Gemälden in unterschiedlicher Weise dargestellt, aber sie kommt der Zeit nach eher vor, als der h. Johannes, der niemals ohne sie erscheint. Die Kunst gibt hier augenscheinlich zu erkennen, dass sie in ihrer Eigenschaft als Genossin im Richteramte oder, wie man sagen könnte, als Beisitzerin, und nicht in der später angenommenen einer „Fürbitterin" den höchsten Platz nach dem Herrn einnimmt. Auf Orcagna's Wandgemälde ist ihre Richtereigenschaft unverkennbar; sie sitzt auf einem Regenbogen, der in demselben Glanze strahlt, wie der ihres Sohnes und in einer Glorie, die nur etwas kleiner ist, als die des Herrn. Die eine Hand liegt fest auf ihrer Brust, die andere in ihrem Schoosse; hier drückt die ganze Handlung Ergebenheit gegen ihn, aber kein persönliches Mitleid mit den Verdammten aus. Hier erscheint auch der h. Johannes der Täufer unter den Auserwählten unten. Vielleicht hat man die Ungereimtheit dieser Erhöhung bereits selbst schon im XIV. Jahrhundert gefühlt; denn die h. Jungfrau kommt in keinem anderen Beispiele in dieser Stellung vor. In dem Jüngsten Gerichte von Fra Angelico sitzt sie zur rechten Hand Christi, in gleicher Höhe mit den Aposteln; der h. Johannes steht bei diesem Maler gewöhnlich ihr gegenüber und fehlt auch niemals, wo die h. Jungfrau vorkommt. Um diese Zeit scheint sich der Ausdruck der den Heiland umgebenden heiligen Personen von einer richterlichen in eine anbetende Intention verwandelt zu haben, da die Stellung der h. Jungfrau und des h. Johannes des Täufers mit gefalteten oder über der Brust gekreuzten Händen, wie die der Apostel und Heiligen, Anbetung und Lobpreisung andeutet. Diese Veränderung kann den hervorragenden Rang erklären, welcher dem h. Johannes gewöhnlich beigelegt wird, der, als Vorläufer des Herrn, zu den Scenen gehört, welche die Verherrlichung Christi zum Zweck haben. Es wäre schwer, zu sagen, wo gerade die weitere Umwandlung aus der Stellung der Lobpreisung in die der Fürbitte begann; vermuthlich führte die Veränderung im Charakter Christi selbst dazu; denn so lange er anstatt als Richter als Verfolger erschien, konnte für die Fürbitte kein Raum gefunden werden. Aber einmal eingeführt, wird die Idee so stereotyp, dass die h. Jungfrau und der h. Johannes selbst da, wo dem Herrn das richterliche und unparteiische Aussehen wiedergegeben ist, durch Geberden des Bittens das sehnsüchtige Verlangen an den Tag legen, die göttlichen Beschlüsse abzuändern. Dies wirkt, wie alle Häresie in der Lehre, höchlich zum Nachtheil der Kunst; wo zwei so gewichtige Figuren in solcher Weise gegen das Verdict des Richters appelliren, da kann von einem Gerichte nicht mehr die Rede sein. Zuweilen ist die h. Jungfrau selbst so dargestellt, dass sie Christo und auch dem Beschauer ihre Brust zeigt, wie auf dem Bilde, welches auszeichnungsweise die „Fürbitte" heisst; aber hier kann dies noch weniger vertheidigt werden, da es desshalb geschieht, um den Lauf des göttlichen Gesetzes abzuwenden. Dies ist aber fehlerhaft; der Mutter des Herrn darf keine solche Zumuthung gemacht werden; denn da, wo ein Gericht ist, darf keine Gnade oder Barmherzigkeit, sondern nur Gerechtigkeit walten.

Jetzt wollen wir auch die Engel betrachten, welche bei dieser Scene in verschiedenen Gestalten anwesend zu sein pflegen. Diese können in drei Classen eingetheilt werden: die der ersten halten die Leidenswerkzeuge, die der zweiten rufen mit ihren Posaunen die Todten aus ihren Gräbern; die der dritten stehen in der Mitte und halten die Wage oder weisen den Auferstehenden, wie sie emportauchen, ihre Seite an. Die der ersten Classe sollen eigentlich die theologische Idee unterstützen, nach welcher die Todten je nach ihrer vorausgegangenen Annahme oder Zurückweisung des Kreuzes und Leidens des Herrn belohnt oder bestraft werden sollen. In den ältesten Kunstformen stehen sie mit entfalteten Flügeln, in feierlichen Reihen neben dem Richter, indem sie die Dornenkrone, die Nägel, die Geissel, den Speer und die Lanze und selbst den Krug, der den Essig, welcher dem Herrn zum Trinken gereicht worden, enthielt, emporhalten. Dies machte bald ihrer malerischen Behandlung Platz, nach welcher sie in luftigen Gestalten über dem Gerichte schweben, um das Gemälde besser umgeben zu können, obgleich aber noch immer damit beschäftigt, die Passionswerkzeuge zu entfalten und zu zeigen. Dies hing aber von dem Raume über dem Richter ab. Bei Fra Angelico, wo das himmlische Conclave an den obersten Raum des Bildes hinaufsteigt, steht ein Engel mit dem Kreuz allein — gleichsam als ein kurzer Inbegriff aller Leidenswerkzeuge — unter den Füssen Christi. Als die Kunst sich hinsichtlich der Formen ausdehnte und hinsichtlich des Gefühles ausartete, ward das Amt dieser Engel beschwerlicher oder leichter. Anstatt der bloss typischen

Formen des Leidens des Herrn werden ein Kreuz, gross genug, um ihn getragen haben zu können und eine Säule von gleicher Grösse in die Luft emporgehoben, und zwar zu ihrer augenscheinlichen grossen Verwirrung oder zu ihrer grossen Lust. Beide Effecte sind auf dem Jüngsten Gerichte Michel Angelo's sichtbar.

Schrecklicher für die menschliche Einbildungskraft sind dann diejenigen Wesen, welche, köpflings zwischen Erde und Himmel schwebend, die rastlose Posaune des Gerichtes blasen. Diese fehlen bei dem echten Vorbilde des Jüngsten Gerichtes niemals, indem sie aus allen vier Himmelsgegenden die zerstreuten Millionen Menschen, welche nicht auferstehen können, bis sie den Schall hören, herbeirufen. Zuweilen sieht man deren nur zwei mit ihren divergirenden Instrumenten — unmittelbar unter den Füssen des Richters — wie bei Orcagna und Fra Angelico. Zuweilen lassen sie auch ihre schreckliche Musik unmittelbar über den Gräbern erdröhnen, welche sich dem Schalle gehorchend öffnen. Kein Maler hat je eine erhabenere Gruppe jener gemischten geistigen Macht und irdischen Gefühle, aus denen die feinsten Züge der Kunst bestehen, erdacht, als Orcagna auf dem erwähnten Gemälde. Oben ist der grossartige Engel des Gerichtes mit der Schriftrolle, auf welcher das Willkommen und die Verwerfung geschrieben steht. Zu beiden Seiten schweben zwei geflügelte Engel köpflings mit ihren schrecklich tönenden Posaunen und darunter befindet sich eine Gestalt von schrecklicher Bedeutung: ein Engel, der durch das, was ein Mensch zu ertragen hat, entkräftet ist und wie ein edles und bei dem Anblick und Anhören dessen, was unter ihm vorgeht, erschrecktes Thier dahockt. In dieser Figur hat der Maler, bewusst oder unbewusst, den Schrecken seines eigenen Geistes über die Scene, die er heraufbeschworen, verkörpert.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Kunstbestrebungen Tirols in den Jahren 1868 und 1869.

Es ist allgemein, auch im Auslande, anerkannt, dass in unserem Lande ungefähr seit einem Jahrzehend alle Kunstzweige eine gute Pflege finden. Tirol kann heute eine hübsche Anzahl gleichzeitig lebender und tüchtiger Künstler aufweisen, wie gewiss nie mehr seit Ablauf des Mittelalters. Von diesen schaffen nicht allein jene, die obenan stehen, sondern auch die übrigen beinahe ausschliesslich im Sinne der wieder erwachten besseren kirchlichen Richtung. An ihrer Seite wirken viele begeisterte Freunde der Kunst. Um die bereits gemachten erfreulichen Fortschritte zu sichern und noch weitere zu machen, besonders besseren Kunstgeschmack allgemein zu verbreiten, haben sich viele von beiden Theilen, Künstler und Nichtkünstler, zu geschlossenen Vereinen zusammengethan. Gegenüber der in neuerer Zeit auch bei uns allgemein gewordenen Geschmacklosigkeit auf dem Gebiete der Kunst, sind Vereine in der That ein Bedürfniss geworden und, wie die Erfahrung lehrt, das sicherste Mittel, die Kunst zu ihrer hohen Stufe nach und nach wiederum zu bringen. Leider ist aber schon einer von den bisher mit grosser Mühe verdienter Männer gegründeten Vereinen sehr schwach in seiner Thätigkeit geworden.

In dem Kunstverein für Tirol und Vorarlberg, mit dem Sitze in Innsbruck, bestand ein eigenes Comite für kirchliche Kunst und veröffentliche in seinen „Mittheilungen für christliche Kunst" herrliche Aufsätze. Dieses Comite soll nun aufgelöst sein und anstatt der eigenen Zeitschrift wählte man eine grössere Anzahl Exemplare von der Zeitschrift „Kirchenfreund", und vertheilte sie an jene Mitglieder, welche von der gewöhnlichen Jahresgabe des tirolischen Kunstvereins nichts wissen wollen. Man vertheilt und verloost nämlich verschiedene Bilder, wovon die meisten von moderner Richtung sind, und diese sagen dem Geschmacke Vieler nicht zu. Der bozener Verein findet sich durch die Wahl des Kirchenfreundes sehr geehrt, und es freut uns dies um so mehr, als dadurch das frühere, eng geschlungene Freundschaftsband nicht ganz noch gelöst ist, wo beide eine gemeinsame Zeitschrift hatten. Es ist Thatsache, dass in Nordtirol dieselben Männer wie vor wenigen Jahren für Kunstpflege eifrig arbeiten, aber eines fehlt, nämlich das wünschenswerthe gemeinsame Band eines Vereines. Und fragen wir nach der muthmaasslichen Ursache, warum ein Comite für ausschliesslich kirchliche Kunst so bald sich auflöste, so glauben wir mit Recht sagen zu können, es bestehe unter Anderem desswegen nicht mehr, weil es nie unmittelbar unter kirchlicher Leitung stand. Für kirchliche Kunst kann nur der Priester dauernd wirken. Der noch bestehende Kunstverein in Innsbruck hat aber für kirchliche Kunst noch das Gute, dass er zur Pflege für diese eine Sammlung von herrlichen Werken besitzt, die gewiss gute Früchte zeitigen.

Es bestehen aber noch drei andere Vereine für Pflege kirchlicher Kunst, nämlich zu Brixen, Meran und Bozen. Ersterer ist der jüngste und zählt zu seinen Mitgliedern nur die Studirenden der Theologie zu Brixen. Wie viel Gutes er unter diesen jungen bildungsfähigen Leuten stiften muss, braucht doch nicht erst dem Leser bewiesen

zu werden, er ist ja so recht eigentlich an der Quelle zu allem Kirchlich-Schönen angelegt. Ausser einer reichhaltigen Bibliothek und praktischen Vorlesungen werden auch mehrere Ausstellungen im Jahre veranstaltet. Mit grosser Freude bemerkte uns jüngst ein Studirender der Theologie zu Brixen, dass er bei seiner Jahresprüfung auch eine Frage über die liturgischen Farben zu beantworten hatte. Eine solche ähnliche Frage, obgleich rein kirchlicher Natur, ist wohl lange nicht mehr zu den theologischen Studien gezählt worden!

Die Vereine zu Meran und Bozen wirken seit 11 Jahren ununterbrochen für ihren schönen Zweck und haben es bereits bei den meisten Mitgliedern dahin gebracht, dass sie nach den Vereinsstatuten bei jeder Restauration und Neuschaffung vorgehen. Es ist daher viel des Guten schon erreicht und viel Schlimmes verhindert worden.

Gehen wir in das Einzelne näher ein. Am besten sind wir über den bozener Verein unterrichtet. Seine Lebenskraft hat sich neuerdings bei der diesjährigen Generalversammlung gezeigt. Er übte im letzten Jahre seinen wohlthätigen Einfluss nicht allein in seinem Gebiete, das sechs Decanate umfasst, sondern fand Gelegenheit, auch über dieses hinaus zu wirken. Der Vorstand hatte das ganze Jahr hindurch vollauf zu thun, um den eingelaufenen Anfragen zu entsprechen. Das Wichtigste von Allem ist wohl dies, dass das hochwürdigste F. B. Ordinariat zu Trient dem Vereine eine gewisse Autorität zuerkannt und ihm ein endgültiges Urtheil gestattet, wie z. B. die Begutachtung über eingesendete Pläne zu Kirchenbauten (Aberstückl, Sonnenberg in Martell). Angefragt wurde auch über den Neubau des Kirchleins am Widdum zu Auer. Beim Baue der neuen Kirche auf der Geburtsstätte des h. Heinrich von Bozen bot der Verein Alles auf, um Schlimmes zu verhüten. Am Ende entschlossen sich die eigensinnigen Bauherren, das nahe St. Peterskirchlein nachzuahmen; aber weil weder sie selbst, noch der Baumeister vom romanischen Stile eine Kenntniss hatten, fand das Charakteristische an mehreren Bautheilen keine Berücksichtigung, und so kamen die Missgestaltungen hinein, welche jetzt den Neubau verunstalten. Die alte gothische Kirche von Aberstückl wird vergrössert, und die Gemeinde kann sich auf diesen stilgerechten An- und Umbau freuen; schade, dass die Westseite nicht frei bleibt, sondern an das Widdumsgebäude anstösst. Von Restaurationen mag die grossartigste jene der Kirche von St. Ulrich in Gröden werden. Das Chor wird diesen Herbst vollendet. Es sollen im Ganzen an 50 Medaillons mit verschiedenen Darstellungen, sinnbildlichen und geschichtlichen Inhalts angebracht, und in der sogenannten Tempera (trockene Wandmalerei der Alten) ausgeführt werden. Die Figuren werden in der mehr zeichnenden Malweise, in kräftiger Linien-Einfassung gehalten und bilden so zugleich einen herrlichen Schmuck des Ganzen, obgleich sie an sich nur klein sind. Obgleich die Form etwas strengerer Natur ist, so stimmen sie eben als solche decorative Strichmalerei doch gut zu den grossen bereits vorhandenen Gemäldeflächen neueren Stils. Möchte dieser erste Versuch in Südtirol recht gelingen, damit auch andere Kirchenvorstehungen ermuntert werden, Aehnliches nachzuahmen. Restaurirt wurde ferner: St. Anton in Kaltern durch Herrn Hasslwanter und ein paar Filialen der Pfarre Latzfons unter Leitung des Herrn Koop. Krapf.

Neue Altäre wurden für die Kirche in St. Ulrich in Gröden von Joseph Ueberbacher mit einer sehr reichen Fassung gebaut. Pläne verfertigte derselbe zu solchen für die Kirche in Tiers. Am Altarbau glauben wir einen Fortschritt melden zu können; dieser besteht darin, dass nicht mehr wie bisher die Architekturtheile an einem Altarwerk die Oberhand behaupten, sondern diese zarter gehalten werden und dagegen die Fläche zu Ornamenten und Bildern mehr hervortritt. Johann Krapf machte einen solchen Versuch an einem Altarentwurfe für die Kirche in Rheinswald.

Von dem Triumphe der Bildhauerkunst konnten wir in mehreren Vereinsberichten bereits Erwähnung thun; Statuen von wahrhaft höchst edler Ausführung, wo der Geist und nicht das Fleisch obenan standen, wurden in jedem Jahre viele geschaffen. Anders verhielt es sich mit der Malerei; zum Glück wurde sie weniger angewendet und behauptete die Bildhauerkunst die Oberhand. Wir können auch heute noch nur von kleinen, kaum zu nennenden Versuchen reden; aber so geringfügig der Anfang, so bedeutungsvoller ist er für die Zukunft. Man mag in den Kirchen noch so gute einzelne Bilder und selbst ausgedehnte Malereien anbringen, so wird man damit in der Geschmacksbildung des Volkes doch nicht vorwärts kommen, sondern am meisten wäre erreicht, wenn die Zimmerbilder einen mehr kirchlichen Charakter an sich trügen. Man findet gute Photographieen und einzelne Farbdruckbilder, welche Anerkennung verdienen, z. B. das Canonbild und die Darstellung des h. Abendmahles aus dem Reiss'schen Missale; aber ähnliche Handarbeiten sind sehr selten. Und doch wäre es ein Leichtes, auch solche für eine geringe Summe zu erhalten. Man gehe nur zur zeichnenden Malerei der Alten in die Schule und das Ziel ist erreicht. Einen höchst rühmlichen Versuch dieser Art stellte der

öfter genannte Herr Koop. J. Krapf in Latzfons mit Fassmaler Hasler an. Auf blauem Grunde wurde eine Goldfläche angebracht und auf dieser einfache Contouren gezogen, so dass der Grund blau, das Bild Gold und die Malerei braun erschien. Herr Koop. Al. Schmid nahm Farben anstatt Gold und stellte ähnliche empfehlenswerthe Bilder her. Möchte diese einfache und ausdrucksvolle Malweise weitere Pflege von geübter Hand finden, es wäre damit in unseren Kunstbestrebungen ein grosser Fortschritt gemacht. Einen ähnlichen Versuch an Bildern für eine Kirche zeigen die neuen Kreuzwegbilder für St. Valentin in Kastelrut von Randolf in Innsbruck unter Leitung des Malers Plattner. An diesen lässt sich auch eine weitere Ausbildung der Umrahmung beobachten. Bisher kamen gewöhnlich nur Goldleisten in Anwendung oder wurden Farben und anderes geschnitztes Ornament angebracht. In unserem Falle ist das Ornament in den Körper des Rahmens hineingelegt, dass nämlich in demselben ein kräftiges Profil, eine Gliederung aus Stäben und Hohlkehlen angebracht wird. Wir möchten diese Kreuzwegbilder mit ihren kräftig gezeichneten Figuren auf Goldgrund auch für andere Kirchen anempfohlen haben. — Nach genau gezeichneten Plänen soll man sich bei Anschaffung eines jeden Kirchenschmuckes umsehen; diesen wichtigen Umstand betonen wir oft schon, und wahrhaft nicht umsonst. Daher erfreuen sich auch die neuen Kirchengeräthe einer schönen Form und einer feinen Ausführung. Dies gilt endlich auch von den gemalten Fenstern mit Teppichmustern, womit in der Kirche in Tiers acht grosse Fenster von Winkler geziert werden. Schöne Muster werden von Paramentenstoffen geboten und kommen beinahe durchgehends in Anwendung. Bei fortdauernder Krankheit der Seidenraupe hat die rohe Seide einen hohen Preis, und in Folge dessen lässt die Festigkeit der Stoffe in manchen Fällen viel zu wünschen übrig, denn der Stofffabricant will verkaufen, und zwar nach dem Wunsche der meisten Käufer dennoch um billigen Preis. Theure Rohseide und wohlfeile fertige und dazu wirklich schön gemusterte Waare reimt sich nicht zusammen, also täuscht er durch Steifung des lockeren Gewebes vermittelst Gummi oder Stärke; dazu kommt noch eine feine künstliche Glätte des Stoffes, so dass es einen Kenner braucht, um nicht hintergangen zu werden. Nur Eine Fabrik in der Welt täuscht nie, es ist die des Herrn Casaretto in Crefeld (Rheinpreussen), aber weil im Ausland gelegen kommt seine Waare etwas theurer, und dies will man sich noch immer nicht gefallen lassen, obgleich es besser wäre, wenn eine Kirche einige Stück Paramente weniger, aber dafür dauerhafte hätte. — Zum Glück breitet sich die Stickkunst mit Riesenschritten aus. Den Grund dazu legte die einfache Leinwandstickerei; an die Stelle der in der Regel nichtwürdigen Spitzen, kam die Verzierung vermittelst Stickerei in Anwendung, und dadurch ist für eine geübtere Frauenhand ein guter Grund für die Stickkunst gelegt. Dies haben wir selbst mit einfachen Bauernmädchen versucht. Nur eines muss im Auge behalten werden, dass nämlich für eine streng stilisirte Zeichnung und eine genaue Ausführung derselben gesorgt wird. Da fehlt es leider häufig, und kann dagegen nur vorgebeugt werden, dass eine Stickerin Anfangs unter eine tüchtige Leitung sich stellt und unbedingt gehorcht.

Der meraner Verein sucht seine Wirksamkeit in Vertheilung der Werke seiner bedeutenden Bibliothek und durch aufmunternde Berichte bei Gelegenheit seiner Versammlungen zu sichern. Und es entfalten sich auch in seinem Gebiete herrliche Blüthen zum Baue und der Ausstattung des Gotteshauses. Von erfolgreichem Einflusse auf seine Mitglieder ist gewiss auch die bei seinem geringen Umfange doch grossartig gebaute Grabcapelle des Erzherzogs Johann in Schönna, welche über einen grossen Theil des Vereinsgebietes wie ein Edelstein seltener Art hinleuchtet. Das neueste, allgemeine Anerkennung findende Werk ist der Altar in der Capelle des Englischen Fräulein-Instituts zu Meran von Bildhauer Jos. Wassler in Lana. Ueber die Bildwerke daran sprachen wir an anderer Stelle und brachten von einem eine photographische Abbildung. Nebst der reichen Durchführung des Ganzen tritt besonders der Tabernakelbau in den Vordergrund. Die Fassung zeigt durchaus warme, kräftige Töne bestimmter Farben und bringt daher eine ernste, feierliche Wirkung hervor. Bisher pflegte man in der Regel nur schwache Töne anzuwenden, eben weil es sehr schwer ist sogenannte ganze Farben auftreten zu lassen, ohne Gefahr zu laufen, ins Buntscheckige und Bäurische zu gerathen. Für die Kirche in Latsch wird von Joseph Krapf ein grossartiger Tabernakelbau mit einem zarten Glasgemälde im Hintergrunde so eben gezeichnet. Ein derartiges Altarwerk ist in Tirol noch nicht aufgestellt worden, obgleich sich der Versuch in mehreren Kirchen besonders mit etwas niedrigen Chören lohnen würde.

Wie bemerkt, besitzt die Hauptstadt des Landes und deren Umgebung leider keinen Verein unter ausschliesslicher Leitung eines Priesters, sie hat nur für jedes Fach tüchtige Künstler, welche in einem fort herrliche Werke schaffen. Von ihren Leistungen im letzten Jahre sind wir leider nur theilweise unterrichtet. Bildhauer Stolz arbeitet für ein grossartiges Altarwerk

aus Stein, für die Villa Caserta in Rom, die 15 Rosenkranzgeheimnisse in Reliefform. Maler Plattner ist beständig im Friedhofe beschäftigt und soll bereits neue, grossartige Aufträge erhalten haben. Dieser neue Friedhof wird in Kürze eine grossartige Bildersammlung, wenn man's so nennen darf, bilden. Denkmale aller Art in Malerei und Bildhauerkunst mehren sich, in Verbindung mit prachtvoller Decoration, und entschädigen so den Einheimischen wie den Fremden für das Nichtssagende in den Kirchen Innsbrucks. Von den Leistungen der Glasmalerei-Anstalt und der übrigen Künstler, als eines Stadl, Trenkwalder, Müller, v. Felsburg, Mader u. s. w., wissen wir leider keinen näheren Bericht zu erstatten. Von einem, wenn wir nicht irren von Jehle, sahen wir ein Bild (Herz Jesu) im Seminar zu Brixen, aber so geleckt und gleichsam von duftender Schminke triefend, dass es uns sehr verdross, so eine Arbeit heute noch in der Kirche für Studirende der Theologie anzutreffen. Gut, dass die meisten der Studirenden keinen Geschmack daran finden, aber zu fürchten bleibt doch, dass es manchem den Geschmack verdirbt. Zu verwundern ist, dass das Herz Mariabild von demselben in der genannten Kirche nicht so weichlich aussieht, wie es bei diesen Bildern noch mehr als bei den oben genannten der Fall ist. Die Stickanstalt Lintner bietet Ausgezeichnetes. Man ersieht aus dem Ganzen, so gedrängt wir es fassen mussten, dass in Tirol die Künste im Dienste der Kirche eine besondere Pflege finden.

Fr. Fischbach's Album für Stickerei.

Es ist das grosse Verdienst des Canonicus Fr. Bock in Aachen, nach dem Vorgange des Abbé Martin, das wissenschaftliche Studium der Paramente des Mittelalters und die Geschichte der Fabrication seidener, wollener und leinener Stoffe für kirchliche Zwecke durch sein Epoche machendes Werk „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters" zuerst in Deutschland eingeführt und zugleich die Anfertigung neuer Stoffe nach guten alten Mustern angeregt zu haben.

Diese für die Wissenschaft wie für Industrie und Handel gleich wichtigen Studien fanden bald in weiteren Kreisen Anklang. Männer wie A. Essenwein, J. Falke, E. aus'm Werth, C. Grunow, Julius Lessing u. A. verfolgten den Gegenstand und erweiterten sein Interesse, namentlich im Zusammenhang mit dem Studium der Costumes, auch auf Stoffe und Gewänder zu profanem Gebrauch, sorgten dafür, dass grosse Fabriken wie Giani und Ph. Haass in Wien, Casaretto in Crefeld u. A. mit guten Mustern versehen wurden, nach welchen dieselben neue Stoffe herstellten, welche den besten alten würdig an die Seite gestellt werden können. Im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien, im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Gewerbe-Museum zu Berlin sind systematisch geordnete Sammlungen alter Stoffe[1]) zum Studium für Künstler und Fabricanten aufgestellt.

Besondere Aufmerksamkeit widmeten alle genannten Museen der Stickerei. Für kirchliche Zwecke wird in dieser Beziehung in Köln und Aachen sehr Ausgezeichnetes geleistet. Die Stickerei für profane Zwecke liegt aber noch sehr im Argen. Und auch auf diesem Gebiet tritt das Oesterreichische Museum, dessen Einfluss auf die Kunstgewerbe, trotz der kurzen Zeit seines Bestehens, schon die besten Erfolge zeigt, helfend ein. Nachdem es schon im Jahre 1866 Hans Sibmacher's im Original sehr selten gewordenes Stick- und Spitzenmuster-Buch vom Jahre 1597, welches auf 35 Tafeln 88 der schönsten, für unsere Zwecke überall verwendbare Muster enthält, publicirt hatte (vergl. 1868, Nr. 13 dieser Blätter), sind von dem als Ornament-Zeichner rühmlichst bekannten Maler Friedrich Fischbach in Wien (Kärnthner-Ring Nr. 3) im Selbstverlage, so eben die beiden ersten Hefte eines höchst verdienstvollen und sehr vortrefflichen „Albums für Stickerei" erschienen, welches auf 8 in reichstem Farbendruck ausgeführten Tafeln 40 Muster für Stickerei auf Stramin in Wolle, Seide oder Perlen, darunter auch viele speciel für kirchliche Zwecke, enthält. Diese Muster sind mit besonderer Rücksicht auf die Technik mit Verständniss, Geschmack und feinem Sinn für die harmonische Zusammenwirkung der Farbe componirt, sehr leicht ausführbar und werden, wenn erst mehr bekannt, ohne Zweifel auch den Beifall des grossen Publicums sich erwerben. Sie sind als ein Mittel zur Verbesserung des in den Kunstgewerben unserer Zeit noch ziemlich allgemein herrschenden schlechten Geschmacks mit Freude, Anerkennung und Dank gegen den trefflichen Künstler zu begrüssen.

Nürnberg. R. Bergau.

---

1) Eine nach Umfang und innerem Werth höchst bedeutende Sammlung alter Kirchengewänder in der Marienkirche zu Danzig ist so eben in einem grossen photographischen Werke: „A. Hinz, die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig" (Verlag von A. W. Kasemer in Danzig) dem Publicum auch in weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden.

Gedanken eines Protestanten über gothischen Kirchenbau.

(Proben aus Appelius' „Aufgaben".)

(Fortsetzung.)

Im germanischen Dome imponirt nicht eine herbe Einfachheit, sondern eine unerschöpfliche Vielheit von Formen, Ordnungen und Gliederungen, eine trägt die andere, eine hebt die andere; durch die höheren werden nicht etwa die niederen von ihrer Spitze entfernt, oder getrennt, sondern in den höheren steigen die niederen bis zur Spitze auf. Gerade erst in dieser Hierarchie der strebenden Pfeiler, Säulen, Wölbungen hat hier jeder einzelne Stein, der in diesen Bau eingefügt ist, seinen Zusammenhang mit dem Kreuze auf der Spitze, wie in der Kirche Christi, welche ein Gliederbau in mannigfaltiger Stufenordnung ist; jeder Einzelne, welcher nach der ihm zugetheilten Gabe diesem geistigen Bau sich einordnet, soll seiner Gemeinschaft mit Christo, seiner Freude an dem Heile in ihm völlig inne werden und er soll sich nicht wie ein einsamer, kleiner Theil im Ganzen, sondern als ein nothwendig Zugehöriges, am Ganzen Theilhabendes fühlen.

Es wird nicht überflüssig sein, ein Zeugniss für den germanischen Stil von einem Manne zu hören, der mit offenen Augen viel gesehen hat und nicht wie ein Spiessbürger oder Stubengelehrter von seiner selbst erbauten Scholle aus die Welt construiren will. Friedrich von Gagern (Tagebuch seiner Reise nach London in: Leben des Generals F. v. G. von Heinrich v. Gagern, 1857) sagt beim Besuche der Paulskirche: „Ich bin am wenigsten zu einer Beschreibung dieses Gebäudes aufgelegt, da alle neuen Kirchen, die im griechischen Stil gebaut sind, keinen Eindruck auf mich machen. Nur die gothische Baukunst spricht den Geist des Christenthums aus, dem sie ihren Ursprung verdankt. In Kirchen griechischer Architektur scheint mir Christus bei Jupiter zur Miethe zu wohnen. In den griechischen Tempel gehören die Bildsäulen der Götter, und ohne die Heiligen sind diese protestantischen Kirchen gar zu kahl. Die protestantische Baukunst (eigentlich der Protestantismus, dieser pedantische Schulmeister) hat die Phantasie zum Fenster hinausgejagt und zieht den Verstand mit den Haaren herbei."

Bald, nachdem die kirchliche Baukunst, getragen von dem durch das Christenthum bewirkten, frischen, religiösen Aufschwunge der germanischen Völker und mit gänzlicher Hingebung an ihren Beruf, ihr Ideal im Entwurfe des Kölner Domes der Verkörperung nahe gebracht hatte, sank sie von ihrer Höhe allmählich wieder herab, wenngleich Schwingungen dieser Kunstrichtung in Deutschland und England bis in das XVI. Jahrhundert sich fortpflanzten. Die Herrlichkeit der irdischen Natur, des wirklichen Lebens, die Neubelebung des Alterthums erfüllten die folgenden Jahrhunderte; Kunst und Wissenschaft hatten neue Bahnen und Gebiete zu betreten, und dies, sowie die Entwicklung der Staaten und endlich die Reformation schwächten das Ansehen der Kirche und den Eifer für ihre Bauten.

Wo man aber solche Bauten unternahm, da übte der Zeitgeist oft dergestalt seinen Einfluss, dass man den Ausdruck einer sinnlichen, einer antiken, einer geistig überreizten Lebensansicht auf das religiöse Gebiet übertrug und so die widerlichen Gebilde des Rococostiles hervorbrachte. So enstand durch die Wiederbelebung der classischen Wissenschaften seit 1530 die *Renaissance des beaux arts* und mit ihr das Streben, an den Kirchen überall bis zur Ueberladung antike Motive einzumischen. Vornehmlich war dies in Italien der Fall, wo die gothische Baukunst als eine zwar herrschende, aber immer fremdartige Form auftrat. Daher kam es, dass kein einziges grösseres Bauwerk der Zeit einen harmonischen Eindruck gewährt, denn, neben der künstlichen, überfüllten Stein-Architektur, sind gerade die grossen, entscheidenden Formen nie recht aufgenommen. Wo in der gothischen Baukunst in Italien etwas geleistet wurde, wie in Assisi, da sind es meist deutsche Baumeister gewesen, und auch diese haben sich des italienischen Einflusses nicht ganz entschlagen können. Im Grossen schloss man sich unmittelbar an die romanische Periode wieder an, mit massigen Pfeilern, Rundbogen, horizontalen Gesimsen und Kuppeln, und behielt nur gothische Decorationen, doch zugleich auch antik-römische. Dieser gemischte, oder alt-italienische Stil war nicht ohne Kühnheit in den Wölbungen und ohne nationale Berechtigung. Dagegen war der Verfall des germanischen Stils in Deutschland selbst weit ärger und weniger zu entschuldigen; es kam hier sogar die Zeit, wo man sich des germanischen Stils im eigenen Heimathslande schämte. Man schämte sich der grossen beredten Zeugen eines tiefen, religiösen Lebens früherer Jahrhunderte und putzte die germanischen Dome im Aeusseren classisch aus und frisirte sie im Innern.

Auch durch die Verwüstungen, welche die alten Dome in traurigen Kriegen durch französische und deutsche Vandalen erlitten, wurde ihr leuchtendes Vorbild verdunkelt und dazu kam das Zeitalter der Vernunft, wie es sich nannte, aber in Wahrheit des raisonnirenden Egoismus, welches die alten dunkeln Dome als Ausgeburten einer kranken Phantasie, als Stätten

der Verdummung, als Hindernisse der Aufklärung betrachtete, welche man um des daran verschwendeten Materials willen auf den Abbruch verkaufen müsse, wenn sie nicht etwa noch zur Einrichtung von Fabriken oder zu Heu- und Torfmagazinen nutzbar seien.

Die Flachheit und Einseitigkeit dieses Zeitalters hielt es für ihr religiöses Bedürfniss völlig ausreichend, helle Räume, nach Art der Auditorien, Tanz- oder Concertsäle einzurichten, bei denen von Bauplan und Baustil keine Rede war, sondern nur die Willkür bestimmte; Räume, in welchen man bequem einen Vortrag über einen Satz aus der Moral anhören konnte; da man einmal die tiefe kirchliche Symbolik und deren architektonischen Typus verlassen hatte, aber doch das Bedürfniss fühlte, auch durch sinnliche Anschauung an höhere Ideen erinnert zu werden, so decorirte man diese Räume nach Art der Freimaurerlogen mit religiösen Symbolen.

(Fortsetzung folgt.)

Allgemeines Künstler-Lexikon. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. Julius Meyer. Leipzig, Engelmann, 1870.

Das seit 1835 zu München erschienene Neue allgemeine Künstler-Lexikon von G. K. Nagler, das umfassendste Werk dieser Art bis dahin, war im Buchhandel längst vergriffen und hatte daher einen hohen antiquarischen Preis. Wenn nun ausserdem die ausgedehnten und bedeutenden Arbeiten auf dem Gebiete der Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehenden unendlich viel zu Tage gefördert haben, von dem man zu Nagler's Zeit noch nichts wusste, so wird man zugeben müssen, dass das oben genannte Engelmann'sche Unternehmen als ein Bedürfniss befriedigend bezeichnet werden kann. Das angekündigte Werk ist auf 15 Bände zu etwa 10 Lieferungen von $4^1/_2$—5 Bogen berechnet, von denen jährlich 10—12 Lieferungen zum Preise von 12 Sgr. erscheinen sollen, so dass dasselbe in etwa 15 Jahren vollendet sein und sich bei einer jährlichen Ausgabe von 4 Thlr. bis 4 Thlr. 28 Sgr. auf etwa 60 Thlr. stellen würde. Dem Lexikon wird das Nagler'sche als Grundlage dienen, doch wird es etwas vollkommen Neues und Selbständiges sein, da alle Artikel durchaus wiederum bearbeitet werden, wozu sich der Herausgeber der Beihülfe von nicht weniger als 44 Mitarbeitern in Deutschland und 34 im Auslande versichert hat. Das Werk soll so vollständige Nachrichten wie möglich geben und sowohl die hervorragenden Meister erschöpfend behandeln, als auch die unbedeutenderen, so weit nöthig und möglich, zur Kenntniss bringen und nicht allein Architekten, Bildhauer, Maler u. s. w., sondern auch Erzgiesser aller Art, Zeichner, kurz alle aufnehmen, die irgend als Künstler bezeichnet werden können. Das erste Heft ist bereits erschienen und rechtfertigt durch seine Vollständigkeit und Gründlichkeit gewiss die Versprechungen, welche der Prospect gemacht hat. Nur müssen wir bedauern, dass der Herausgeber sich nicht enthalten zu wollen scheint, seine subjectiven Ueberzeugungen in diesem „universellen" Werk niederzulegen. Derselbe gehört zu jenem Kreise von Kunstgelehrten, denen das Christenthum eine Entwicklungsphase, ein überwundener Standpunct und die Kirche eine Ruine, wenn nicht eine Verdummungs-Anstalt ist, und es ist diese Anschauung, wenn der Artikel Achtermann folgender Maassen schliesst: „Mit einer streng religiösen Anschauung wird der moderne Bildhauer noch weniger erreichen als der moderne Maler, denn er wird mehr oder minder ausser Acht lassen, was die Plastik unseres Jahrhunderts als ihr Vorbild erkannt hat: die antike Auffassung und Behandlung der Form." Da nach demjenigen, was voraufgeht, Achtermann's Arbeiten in Verständniss der Form, in den Stellungen, in den Typen der Köpfe und dem Stile der Gewänder von plastischer Seite viel zu wünschen übrig lassen sollen, so scheint der Herausgeber der Meinung, dass diese angeblichen Mängel mehr oder minder jeder christlichen Sculptur anhaften müssen. Das kann aber unmöglich anders als eine Sottise bezeichnet werden, und wir zweifeln sehr, ob jene Behauptung den Beifall der Mitarbeiter haben werde, unter denen wir z. B. Bergau, Otte, Schnaase genannt finden. Der Herausgeber irrt, da er die christliche Kunst für todt glaubt, wenn auch die Berichte über die öffentlichen Ausstellungen eine Zunahme des Cultus des Fleisches allerdings constatiren, und im Interesse der Wissenschaft und seines Werkes laden wir ihn dringend ein, sich zu einem höheren Standpuncte zu erheben, als demjenigen, welcher für Journal-Artikel genügt, beziehentlich zutreffend ist. Für ganz ungehörig endlich können wir es nur ansehen, wenn er sich in dem Artikel A. Achenbach erlaubt, zu sagen, man wisse nicht aus welchen Gründen derselbe zum Katholicismus übergegangen sei. Da dieser Umstand ausser allem Zusammenhange mit Achenbach's Kunstthätigkeit steht, so ist die Notiz nichts Anderes als eine persönliche sowohl wie allgemeine Malice, die auch nicht einmal ein anständiges Journal sich erlaubt. Das Allgemeine Künstler-Lexikon wird Deutschland in vieler Beziehung zur Ehre gereichen: möchte das in jeder der Fall sein.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Wir haben, also schreibt die Chronik des Germanischen Museums aus Nürnberg, gegen Ende v. Jahres unsere Mittheilungen mit der Nachricht zu beginnen, dass bereits unter dem Datum des 9. September die allerhöchste königliche Genehmigung der neuen Satzungen des Germanischen National-Museums erfolgt ist, so dass also diese Satzungen künftighin für die weitere Ausbildung unserer Anstalt die Richtschnur bilden werden. Nachdem wir schon in unseren Mittheilungen vom 15. Juni d. J. den Hoffnungen Ausdruck gegeben, die wir für die Zukunft der Nationalanstalt auf die Durchführung der neuen Satzungen setzen, melden wir heute nur einfach die erfolgte allerhöchste Genehmigung mit dem Wunsche: *Quod bonum, felix faustumque sit!*

Wir sind in der angenehmen Lage, nunmehr den Lesern berichten zu können, dass der I. Vorstand von seiner Reise nach dem Orient zurückgekehrt ist und die Leitung der Anstalt wieder übernommen hat. Das Resultat derselben darf als ein für die fernere Entwicklung des Museums sehr grosses bezeichnet werden. Es wurde eine Reihe von Waffen in Empfang genommen, welche Lücken der Sammlung ausfüllen werden. Insbesondere werden für die Geschichte der Artillerie sehr wichtige Stücke die Sammlungen der Anstalt erweitern, die sodann für das Studium der Entwicklung der Feuerwaffen, namentlich für die ältere Zeit, von grosser Bedeutung sein wird. Der Transport der zum Theil sehr umfangreichen Stücke wird einige Zeit in Anspruch nehmen, und wir werden späterhin im Geschenk-Verzeichnisse die Stücke einzeln anführen. Jetzt aber haben wir eine angenehme Pflicht zu erfüllen, indem wir den Männern ergebensten Dank aussprechen, die zur Erreichung des grossen Resultates so erfolgreich gewirkt und den I. Vorstand so hülfreich und freundlich unterstützt haben.

Schon in der letzten Nummer haben wir erwähnt, dass die k. k. österr. Regierung die Vermittlung übernommen hatte. Der k. k. Reichskanzler, Graf Beust, sprach sich persönlich gegen den I. Vorstand dahin aus, dass er dessen Bitte um so lieber entspreche, als er dadurch Gelegenheit habe, zu zeigen, dass die vollständige Zurückziehung des österreichischen Staatsbeitrages lediglich eine durch die Situation gebotene politische Maassregel sei, dass ihr aber durchaus keine andere Bedeutung beigelegt und insbesondere keineswegs daraus geschlossen werden dürfe, als sei die k. k. Regierung jetzt weniger von der wissenschaftlichen Bedeutung der Anstalt befriedigt. Für uns war diese bestimmte persönliche Erklärung des Herrn Reichskanzlers um so wichtiger, als die leider verfügte Einziehung des österr. Staatsbeitrages in die Zeit fiel, wo dem Museum durch Berathung und Festsetzung der neuen Statuten eine neue Bahn vorgezeichnet wurde, und wir halten uns desshalb um so mehr verpflichtet, diese Aeusserung des Herrn Reichskanzlers hier mitzutheilen, als wir hoffen, dass die Bewohner der deutschen Länder Oesterreichs sich geneigt finden dürften, hier einzutreten und die entstandene Lücke auszufüllen. Die so eben verzeichnete Aeusserung des Herrn Reichskanzlers und die mit seiner Genehmigung durch die k. k. Regierung eingeleiteten Schritte mögen also den Bewohnern der deutschen Länder Oesterreichs auch das persönliche Interesse des Herrn Reichskanzlers beweisen.

Von Seiten der türkischen Regierung wurden in bereitwilligster und zuvorkommendster Weise die ausgewählten Gegenstände übergeben, und die ganze Reihe derselben darf als ein echt kaiserliches Geschenk bezeichnet werden. Neben dem Dank, den wir hier Sr. Majestät dem Sultan in erster Linie darbringen, haben wir auch Sr. Hoheit dem Grossvezir Aali, Sr. Excellenz dem Grossmeister der Artillerie Halil Pascha unseren schuldigen Dank auszusprechen und deren Namen in unserer Chronik unter den Förderern des Germanischen Museums einzutragen. Aber auch die Namen derjenigen Herren dürfen wir hier nicht unerwähnt lassen, die als Uebergangscommissare fungirt haben und durch ihr bereitwilliges Entgegenkommen neben strengster Pflichterfüllung auf besonderen Dank von Seiten des I. Vorstandes grossen Anspruch machen können: des wissenschaftlich hochgebildeten Obersten Azis Bey, Mitglied des Artilleriecomité's und des Majors Dschemil Bey, Adjutant Sr. Excellenz des Grossmeisters Halil Pascha.

Während wir aus weiter Ferne so wichtigen Bereicherungen für einen Zweig der Sammlungen entgegensehen, der überhaupt in letzter Zeit durch Geschenke und Ankäufe sich so grossen Zuwachses zu erfreuen hatte, ist auch eine andere Abtheilung derselben durch die Fürsorge Sr. Majestät des Königs von Baiern, des hohen Protectors unserer Anstalt, in höchst erfreulicher Weise bereichert worden. Wie die Besucher des Museums gesehen haben werden, umfasst unsere Sammlung eine grosse Zahl von interessanten Teppichen der gothischen Stilperiode, während die Renaissance bisher, so zu sagen, unvertreten war. Die Bemühungen des Vorstandes, zur Vervollständigung der Serie, die den Entwicklungsgang dieser Kunst zeigen soll, auch einige Gobelins aus der Renaissanceperiode zu erhalten, wurden in erfreulichster Weise dadurch erledigt, dass mit specieller Genehmigung Sr. Majestät aus dem Inventare der k. Civil-Liste 14 Stück schöner Gobelins der Renaissance- und Rococoperiode dem Germanischen Museum zur Aufstellung übergeben worden sind.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 4. Köln, 15. Februar 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Der heilige Kreuzweg in bildlicher Darstellung.

Alles Gedruckte, Gepresste, Gebackene und Gegossene, kurz, alles durch die Maschine und nach der Chablone zu Stande Gebrachte, ist vom Bösen, sobald christliche Gedanken durch das Vehikel der Kunst mit dem gläubigen Gemüthe des Christen sollen vermählt werden. So sehr auch eine scheinbare Wohlfeilheit jene Surrogate, jene groben Nachahmungen der wahren Kunst auf den ersten Blick empfehlen mag, jahrelange Erfahrungen, durch welche man sich über die Dauerhaftigkeit, Wirksamkeit und den Werth jener Leistungen orientirte, haben zur Genüge erwiesen, dass eigentlich nur das Gute, Echte und Kunstgerechte das Billige ist, wenn man nicht in voreiligem Urtheil den Zeitraum der Erfahrung zu knapp bemisst, um einzusehen, dass hohle, durch maschinenmässige Vervielfältigung erzeugte Gebilde, unsolid in der Ausführung und roh in ihrer Wirkung, schliesslich selbst bei dem niedrigsten Preistarife zu theuer bezahlt sind.

Unter jenen transparenten Schalen, unter jenen inhaltreichen Darstellungen, welche ihre Vorwürfe aus dem Schatze der christlichen Geschichte und des christlichen Dogma's schöpfen, um dem gläubigen Leben stets frische Impulse zu geben, nimmt die malerische oder plastische Verkörperung des Kreuzesopfers mit allen einleitenden und vorbereitenden Momenten eine bevorzugte Stellung ein. Das gläubige Gemüth ist stets nur einem inneren frommen Antriebe gefolgt, wenn es in jenen Spuren wanderte, die mit dem Blute des Heilandes auf langem Dornenwege benetzt waren und hat in der Betrachtung jener einzelnen Leidens-Acte, welche in dem blutigen Drama auf Golgatha ihre Krönung und ihren Abschluss erhalten, mit den zu Geduld und Selbstverläugnung mahnenden Antrieben des Opfers sich stets auf das lebhafteste erfüllt.

So ist der Dornenweg durch Nacht zum Licht zum königlichen Weg geworden, an dessen Ende das bittere Kreuzesholz mit dem kostbaren Leibe des Erlösers aufgepflanzt ist, der sein Haupt im Tode neigte, damit wir das Leben hätten. Die sogenannten Calvarienberge, an deren Abhängen man in gemessenen Zwischenräumen die Stationen des Leidens aufstellte, und die Stationen in den Hallen der Kirche auf engeren Raum zusammengedrängt, reichen nach Angabe der christlichen Kunstgeschichte weit in die Vorzeit zurück, und selbst wenn wir nur unsere heutigen Erfahrungen zu Rathe ziehen, können wir es uns nicht verhehlen, dass die daran geknüpften Andachten durch die besondere Vorliebe des Volkes eifrig gehegt werden und dem Glaubensbedürfnisse stets reichliche Nahrung zuführen. Um so mehr sollten Priester und Volk darauf bedacht sein, nur die Mittel der echten Kunst in den Dienst dieser heiligen Glaubensfeier zu stellen und nur die beseelten Gebilde der wahrhaft geschickten Künstlerhand, nicht aber die stumpfen Producte der seelenlosen Maschine als Vehikel der Andacht zu benutzen. Nicht laut und eindringlich genug kann das ernste Wort (denn bisher ist es leider vielfach ein Ruf in der Wüste gewesen) den Wächtern des Heiligthums, den Priestern und auch den Laien, welche ihre Mittel als Opfergabe für den Schmuck des Heiligthums darbringen, zugerufen werden: Alle Surrogate, seien sie gebrannt oder gedruckt oder gegossen, sind nur Zerrbilder der Kunst und desshalb unwürdig

und unfähig, zum Brennpuncte christlicher Ideen zu werden, die nur dann den inneren Menschen ergreifen, fesseln, läutern und bilden können, wenn die Fassung, wenn das Gefäss durch Künstlerhand bereitet ist. Wohl wissen wir es, dass für den kernhaften anerzogenen Glauben unseres Volkes vielfach nur eine grobe flüchtige Andeutung, ein dürftiges Symbol, ungeschickte Umrisse, durch bunten Flitter überkleidete Darstellungen genügen, aber dadurch wird nur bewiesen, dass der religiöse Sinn in manchen Fällen scharfsinnig und stark genug ist, um aus der bunten werthlosen Schlacke noch das blinkende Goldkorn religiöser Wahrheit herauszuschlagen; solche Darstellungen können hier und da erbauen, trotz ihrer Werthlosigkeit, Flachheit oder sogar trotz ihrer Abenteuerlichkeit und Bizarrerie; aber damit ist gegen das von uns Geforderte nichts bewiesen. Es handelt sich hier um den normalen Durchschnitt der Menschheit und von dieser gilt es, dass sie nur durch die echte religiöse Kunstleistung erbaut und durch die stumpfe seelenlose Verzerrung derselben nur geärgert und abgestossen wird.

Wir freuen uns desshalb jedes Mal, wenn uns Stationenbilder begegnen, welche im Gegensatz zu der vielverbreiteten Tagesmode, Gedrucktes und Gebranntes in Kirche und an Kreuzwegen aufzustellen, aus geschickter Künstlerhand hervorgegangen; wir möchten dann jedes Mal maschinenmässig Entstandenes rechts und links daneben aufstellen, damit durch die Wirkung der Contraste Jeder zu selbsteigenem Urtheil aufgefordert werde, wo das Beschämende und wo das Erhebende zu finden sei. — Wir sind überzeugt, das Gute braucht nur halbwegs durchgedrungen zu sein und es wirkt als ein Ferment, das eine bis jetzt noch unafficirte Masse durchsäuert. Darum gereicht es uns zur besonderen Freude, beispielsweise die Leistungen eines aachener Malers auf diesem Gebiete als höchst anerkennenswerth, sowohl nach Geist und Auffassung, wie nach technischer Ausführung zu notiren, der augenblicklich zum dritten Male mit der Vollendung von Stationenbildern für den kirchlichen Gebrauch beschäftigt ist. Es ist Herr J. Lange aus Aachen, dessen Atelier man in der Wilhelm-Strasse 40 findet, dessen Arbeiten über die Gränzen der Diöcese hinaus verdienen, bekannt zu werden. Ursprünglich aus der Düsseldorfer Malerschule hervorgegangen, hat er sich mit Vorliebe der kirchlichen Malerei gewidmet und ist mit Verständniss und Hingebung in den Geist der mittelalterlichen Malerei eingedrungen. In der Diöcese Grenoble hat er die Pfarrkirche zu Chatenay mit einem Cyklus von Wandgemälden aus dem Leben der h. Jungfrau ausgeschmückt und besonders bei der Einweihung der Kirche durch die Zustimmung mehrerer anwesenden Kirchenfürsten, die sich über Auffassung und Darstellung mit Beifall aussprachen, verdienten Lohn gefunden. Auch die Zeitung *l'Union* in Paris wie die *Gazette de Liège* haben in grösseren Artikeln mit der grössten Sachkenntniss und in beifälliger Weise die Darstellungen besprochen. In der Klosterkirche vom h. Kreuz in Lüttich wurden von demselben 14 Stationen auf die Wand gemalt; auch in unserer Nähe, auf dem Calvarienberg in Arenberg bei Coblenz hat vor beiläufig einem Jahr der Künstler die Passion mit den ersten zwei Bildern, jedes 8 Fuss breit, 10 Fuss hoch, begonnen. Diese stellen die schmerzhafte Mutter und die Annagelung des Heilandes dar; nur äussere Verhältnisse haben dort eine einstweilige Unterbrechung geboten. Ausserdem wurde von demselben Künstler der Kreuzweg in drei Kirchen unserer Diöcese behandelt, in Eupen, Kohlscheidt und zuletzt in Folge grosser Mühe, die sich Herr Pfarrer Hoster gegeben, in Uebach bei Geilenkirchen, wo der Cyklus noch seiner Vollendung harrt. Ein anerkannter Meister auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei, Herr Professor Klein aus Wien, der durch unablässiges Studium, womit er sich in den Geist der alten Kunst vertieft hat, die Schlichtheit und Naivetät einer keuschen Behandlungsweise, wie sie in den alten Vorbildern liegt, mit den auf Richtigkeit der anatomischen Verhältnisse zielenden Forderungen unserer Zeit zu vereinigen bestrebt ist, hat die Entwürfe zu diesen Leidensbildern gemacht und Lange besass Demuth genug, die in den Skizzen nach Composition und Linienführung enthaltenen Andeutungen ganz nach den Intentionen Klein's auszuführen. Wir wollen nur gleich hier unsere ganze Herzensmeinung heraussagen. In der Accomodation der mittelalterlichen Behandlungsweise an unseren Geschmack und die anatomische Correctheit muss Herr Klein noch einen Schritt weiter thun. Wir können es uns wohl denken, dass Männer, wie der selige Ramboux, durch die Gewöhnung eines ganzen Menschenlebens so sehr mit dem Geist und der liebenswürdigen Unbeholfenheit der gothischen Malerei vertraut wurden, dass sie, die Gegenwart und ihre Anforderungen vergessend, sich in ein für sie höchst anmuthiges Eldorado des frommen Kunstgenusses, aber damit auch in eine abgelaufene und in ihrer historischen Beschränkung untergegangene Kunstwelt verzauberten; aber dann lag eben ein erkünstelter Horizont vor ihnen; sie traten aus ihrer Zeit heraus und begaben sich des Einflusses auf sie; ihre Liebhaberei wurde zur Marotte, die anderen Menschen auch von gebildetem und frommen Geschmack nur Aerger oder Mitleiden einflösst, und solche Künstler sind von erstarrtem Zopfthum, so

ehrwürdig sich dieses auch geberden mag, nicht freizusprechen. Wir wollen keinen Naturalismus im modernen Sinne, keine Perspective, keine Bravour und Effecthascherei, keine Tiftelei, keine Porcellanmalerei; aber wir wollen Naturwahrheit, also die Arme nicht zu lang, die Stellungen nicht verdreht, die Leiber nicht eidechsen- oder froschartig; was uns erheben soll, darf nicht fremd und herb in Linienführung und Auffassung uns abstossen; es muss naturwahr im edlen Sinne ohne Affectation und Coquetterie, es muss anatomisch correct sein. Klein hat schon manchen glücklichen Griff in seinem Brückenbau vom alten Geiste zur modernen Form gethan; nur hier und da begegnen wir schroffen und schrillen Anklängen an Unzulänglichkeiten der gothischen Malerei, welche hoffentlich in fortschreitender Läuterung ausgeschieden werden. Vor Allem müssen wir es nach unserem Geschmacke rühmend hervorheben, dass die Menge durcheinandergeschobener Nebenpersonen, zu deren Wahl in den geschilderten Ereignissen eine Art von Versuchung liegt, vermieden und dadurch die Phantasie des Beschauers nicht von dem Brennpuncte eines jeden Leidensmomentes, nämlich dem Heilande und den wichtigen mit ihm in Beziehung stehenden Hauptpersonen des ergreifenden Drama's abgelenkt wird. In dieser Beschränkung und Maasshaltung ruht ein Haupt-Effect der ganzen Behandlung, der durch die streng-mittelalterlichen Compositionen häufig abgeschwächt wird, weil durch den virtuosen und manchmal ans Derbkomische anstreifenden Ausdruck in den Köpfen und Gestalten der Schergen, Häscher und Pharisäer das Auge des Beschauers, das auf den Kern der Handlung gerichtet bleiben sollte, zerstreut und verwirrt wird. Die Dauerhaftigkeit wird zur Unverwüstlichkeit dadurch, dass mit Anwendung des Goldgrundes die Figuren in Wachsfarben auf Kupfer aufgetragen werden und rühmt der Maler sich, dass er auf Grund langjähriger Versuche eine sonst unbekannte Technik bei Behandlung der Farbe erreicht habe, in Folge deren die Haltbarkeit der Bilder in ungewöhnlichem Maasse vermehrt wird. Der Preis des einzelnen Bildes beläuft sich auf 60 Thlr. Allerdings sind die Oelfarbendrucke bedeutend billiger, aber in einem Falle wo man nicht nach Jahren oder nach Jahrzehenden rechnen soll, weil das Geleistete für den Ablauf von vielen Generationen bestimmt ist, scheint es auch gar nicht nothwendig, dort, wo die Mittel erst allmählich flüssig werden, im Nu alle vierzehn Stationen aufzustellen; es scheint, dass es am gerathensten ist, wenn man mit einigen Stationen beginnt, um durch die erbauende Kraft, die von ihnen über die gläubige Gemeinde sich verbreitet, den heiligen Wetteifer in Sammlung der Mittel zur Beschaffung der fehlenden anzufachen. Jeder Pfarrer kann die Wahrnehmung machen, dass die Mittel allgemach sich finden, wenn ein guter Anfang gelegt worden, der durch das Tüchtige und Anziehende des Geleisteten nach weiterer Entwicklung ruft. Das gläubige Volk lebt sich in das Werk hinein; mit wachsender Sehnsucht nach der Vollendung des Werkes mehrt sich die Opferfreudigkeit, und wenn man mit den Sparpfennigen der Armen den Grund gelegt, dann stellen auch nachgerade sich bemittelte Donatoren ein, die nach einigen Kämpfen mit angeborener Zähigkeit in guter Stunde sich einen schönen Entschluss abringen und an die Thür des Pfarrhauses klopfen mit den Worten: „Herr Pastor — ich meine — was meinen Sie? Da fehlen noch einige Stationen — u. s. w.“ Ich glaube damit die selbsteigenen Erfahrungen mancher Herren im Amte charakterisirt zu haben, so dass Niemand mich einer rosenfarbenen optimistischen Auffassung zeihen kann. In unserem Volke ruht noch so viel Gold religiösen opferwilligen Edelsinnes; es ist Sache seiner Leiter, dieses Gold zu heben und auszumünzen. Das Volk ist schliesslich jedes Mal dankbar dafür! Warum wir immer wieder vor den Surrogaten der Presse und der Sandform warnen und die lebendigen Gebilde der Künstlerhand empfehlen?

Wir sagen damit nichts Neues, aber das Neue ist leider manchmal nicht wahr und bei der unablässigen Betonung des erprobten Alten, so lange es nicht allgemein zur Geltung und Anerkennung gekommen, wächst die Hoffnung, dass langsam im Kampfe mit den widrigsten Gegenstrebungen das Rechte zum Siege komme und in seiner unbestreitbaren Normgültigkeit auch von denen anerkannt werde, die an einer natürlichen oder absichtlichen Schwerhörigkeit leiden.

Es hat uns gefreut, dass in einer benachbarten Diöcese alle Malerei, die in der Farbendruckpresse das Licht der Welt erblickt, durch ein entschiedenes Veto von maassgebender Seite, insofern es sich um Ausstattung des Heiligthums handelt, unmöglich geworden ist.

v. E.

Ueber die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der bildenden Kunst.

I. Im Allgemeinen.

(Fortsetzung.)

Nun wollen wir uns zu dem Schauspiele der auferstehenden und auferstandenen Todten, das für uns vor Allem von Interesse ist, wenden; denn so gro-

tesk und ausschreitend diese Scene auch ist, ist ihre Nähe für uns gleichwohl selten ohne guten Eindruck, und wäre es auch nur vermöge der Neugierde, womit wir zu derselben emporblicken. Diese Todten tauchen aus der Erde hervor, und zwar entweder aus Gräbern oder Grabmälern, — da die abendländische Kunst überall bloss die einfache Idee der Auferstehung darzustellen sucht. Nach der alten Tradition sollten die Todten im Thale Josaphat auferstehen; aber die Schulgelehrten verfügten über die Oertlichkeit in nachstehender Weise: „Füllt nicht ein Thal einen nahen Berg aus?" fragt der h. Thomas von Aquin[1]). „Das Thal Josaphat bedeutet daher die Erde und der Berg den Himmel!" In der Sculptur, wo keine Scenerie dargestellt werden kann, ist die Auferstehung höchst verständlich durch das Offenstehen der Gräber und Monumente dargestellt. So sehen wir zu Orvieto die oberen Platten durch die Bewegung der plötzlich wiederbelebten Creaturen unter ihnen aufgehoben; einige der Todten sind bereits heraus, andere gerade im Begriffe herauszukommen. Dasselbe sieht man auch in der Sculptur an der Westfronte der Kathedrale zu Wells, — vielleicht der grossartigsten Darstellung der Auferstehung, welche die Kunst hervorgebracht hat und die von einer unbekannten Hand fast ein Jahrhundert vor der zu Orvieto ausgeführt worden, da sie bereits im Jahr 1242 vollendet war. Diese Werke halten einen Vergleich aus mit Nicolo Pisano, welcher im Jahre 1200 geboren wurde, und stehen weit höher als jene des Giovanni Pisano, des Sculptors von Orvieto. Auf ihre merkwürdige Schönheit hat zuerst Flaxmann aufmerksam gemacht und ist dieselbe später von der gelehrten und zierlichen Feder des Engländers Cockerell beschrieben worden[2]). Die auferstehenden Todten nehmen hier mit grosser Einfachheit der architektonischen Anordnung eine Reihe von Nischen ein, welche in einer reichen Leiste längs der Vorderseite des Gebäudes und rings um die nördlichen und südlichen Thüren hinlaufen. Jede Nische enthält ein Grabmal mit einer oder mehreren Figuren, welche ein besonderes und vollkommenes Ganzes bilden. So ist die Idee der individuellen Verantwortlichkeit besser gewahrt worden, als in der gedrängten Nebeneinanderstellung, wie man dieselbe auf den meisten Gemälden sieht. In solcher Weise ist ein Grab dargestellt, worin drei geschlafen haben. Der eine wirft seine Arme bei dem ersten Begreifen seiner Seligkeit in die Höhe; die zweite Figur ist der dritten beim Aufstehen fromm behülflich. Die Figuren bieten bei den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes nach einer herkömmlich angenommenen Weise keine grosse Verschiedenheit des Alters dar. Es ist von den Gelehrten entschieden worden, dass die Kindheit und das Greisenalter in gleicher Weise in der schrecklichen Scene nicht vorkommen sollten, und dass alle Leiber der Auferstandenen jenem *„mezzo termine"* des Lebens angehören sollen, wo der Mensch aufhört, noch weitere Kraft und Stärke zu erlangen, und noch nicht angefangen hat, sie zu verlieren[1]).

In der Malerei herrscht die gewöhnliche Idee des Friedhofes vor. Die aufrechte formelle Perspective offener Gruben unterhalb des Mittelpunctes des Gemäldes von Fra Angelico zeigt die bekannten Formen des Klosterfriedhofes. Bei Orcagna sieht man etliche irreguläre Höhlen im Vordergrunde. Ueber jenen stehen die Erzengel in himmlischer Rüstung, welche mit fürstlichen Geberungen, grossartig, höflich und freundlich, oder hochmüthig streng, aber alles Gefühles bar, die auferstehenden Todten nach ihren Seiten weisen. Keine einzige Seele kann ihrem englischen Scharfblick entgehen und ohne das hochzeitliche Kleid ins Paradies eingehen. Eine verworfene Seele, die nur halb zur Rechten auferstanden, wird streng nach der linken verwiesen. Ein hübscher Jüngling, der zur Linken auferstanden, wird freundlich beim Arm erfasst und ihm seine selige Bestimmung zur Rechten bedeutet. In der Mitte erhebt sich eine bärtige und gekrönte Figur, über deren Schicksal wir noch ungewiss sind. Sie ist der König Salomon, der weiseste der Menschen, dessen letzte Lebenszeit in den Annalen der Gnade ein Geheimniss ist. Der Maler, sagt man, wollte bezüglich seines Schicksals seine Verlegenheit zeigen, doch gibt eine leichte Neigung der Figur nach rechts Hoffnung, dass er zu den Auserwählten kommen werde. In dem Jüngsten Gerichte des Luca Signorelli — in der Capelle des h. Brigio, in der Kathedrale zu Orvieto — zeigen die auferstehenden Todten jene Freiheit von den conventionellen Formen, welche von einem Maler von solcher Originalität erwartet werden kann, während die Entfaltung seiner eigenen Genialität die Anordnung natürlich dictirte. Die Todten bemühen sich hier und strengen sich, mit schöner anatomischer Entwicklung, an, sich von der Erde loszumachen. Es ist ein anstrengendes Geschäft, und jeder Todte ein Hercules, so wie er seine frisch geweckten Kräfte dazu verwendet. Auch hier waltet ein Originalgedanke, der die Geschicklichkeit des grossen Meisters weiter begünstigte: denn

1) Quaest. 88.
2) *Iconography of the West front of Wells Cathedral by Charles Robert Cockerell. R. A.*

1) Thomas von Aquin (Quaest. 81).

während alle nackt sind, sind mehrere der Todten nicht einmal mit Fleisch bedeckt, sondern stehen in eitlen Skelettgestalten auf, indem einige grausige Figuren in voller Lebensgrösse dastehen, andere nur mit dem Todtenschädel aus dem Boden hervorragen und die gesichtslosen Augenhöhlen bereit zu den himmlischen Höhen emporheben. Unter den auferstehenden Todten Michel Angelo's sieht man ebenfalls das Gerippe, wiewohl nicht so häufig.

Das Jüngste Gericht Signorelli's ist desshalb besonders merkwürdig, weil es mehr als ein halbes Jahrhundert vorher von dem ihm hinsichtlich der Kunst am meisten entgegengesetzten Meister, nämlich von Fra Angelico, angefangen wurde, der die Figur Christi ausgeführt hat. Die Entfernung zwischen den zwei Malern wird durch diese Figur, welche mehr als gewöhnlich zahm und im Ausdruck nicht glücklich ist, vergrössert. Denn Christus erhebt seine Rechte mit verwerfender Geberde, während die andere mit einer so grossen Weltkugel beschwert ist, dass sie dem Träger offenbar das Aussehen gibt, als sei er dadurch übermässig beladen. Man glaubt, dass Michel Angelo die Geberde der rechten Hand seines Christus von dieser hergenommen habe, wiewohl er ihr ein gewaltthätiges und rachsüchtiges Aussehen gibt, vor welchem der fromme Dominicanerbruder zurückgeschreckt wäre. Michel Angelo's Conception des göttlichen Richters kann als das *non plus ultra* von Allem, was der Idee eines Christen am meisten entgegen ist, betrachtet werden, da ja in der musculösen Heftigkeit der Figur selbst die Würde einer heidnischen Gottheit verloren geht. Sein Jüngstes Gericht ist jedoch zu oft und zu gut beschrieben worden, als dass es bezüglich desselben hier mehr als einer allgemeinen Erwähnung bedürfte.

Doch wir wollen wieder zu den auferstehenden Todten zurückkehren. Auf diesem Platze sieht man über den offenen Gräbern gewöhnlich den Erzengel Michael, der die Seelen zu wägen hat. Dies ist von der byzantinischen Kunst hergenommen, wo es noch heutzutage eine stereotype Idee ist. Die nordischen Schulen haben es adoptirt. Man sieht es bei Rogier von der Weyden und bei Memling. Auf dem Gemälde des letzteren ist eine Seele in jeder Wagschale, eine in der Stellung der Lobpreisung, indem die Schale mit den vermeintlichen Verdiensten des Herrn sinkt; und die andere mit Geberden der Verzweiflung, indem sie leicht wie leichtes Gewicht emporsteigt.

In der Kathedrale zu Autun wird die Wage von dem aus den Wolken hervortauchenden Vater gehalten. Ein Engel steht dabei mit Blicken unaussprechlicher Zärtlichkeit, bereit, die Erlösten aufzunehmen, während ein riesenhafter Teufel denen auf der leichten Seite den Wagebalken mit Füssen treten hilft.

Wir wollen zuvörderst dem traurigen Schicksal derjenigen Seelen folgen, welche zu jener schrecklichen Kategorie gehören, denen kein Entrinnen möglich ist. Das dramatische Genie Orcagna's erzählt in diesem Theile des grossen Gemäldes mit schrecklicher Lebhaftigkeit. Engel und Erzengel mit blitzschneller Bewegung und Flammenschwertern versperren den weinenden und jammernden Sündern den Weg und treiben sie zu ihrem feurigen Gerichte. Hier sind Könige und Potentaten — worunter vermuthlich diejenigen verstanden sein sollen, „welche Israel sündigen machten“ — und ringen die Hände. Ein dem Kaiphas ähnlicher Hoherpriester zerreisst seine Kleider. Hier sind auch Mönche und Nonnen, sündhafte Paare, ihre Gesichter verbergend, indem der schwächere Theil dem stärkeren Vorwürfe macht, während fürchterliche Hacken und schreckliche Klauen, welche aus dem feurigen Abgrund hervorragen, die zunächststehenden erfassen. So wird eine weibliche Figur, welche sich vergeblich an einen Mann hängt, dass er ihr helfen soll, von hinten gerade bei jenen Haarbüschen gepackt, womit sie Seelen dem Verderben entgegengeführt hat, und im Vordergrunde sucht ein befehlend aussehendes königliches Weib mit beiden Händen ihre Tochter zu befreien, an deren Gewand sich zwei grausige Hände befestigt haben.

Was den Fra Angelico betrifft, so herrscht selbst in seiner Darstellung der Verdammten seine gewohnte Einfachheit in der Erzählung. Viele derselben sind, wie unartige Kinder, lärmend und schreiend und auch fechtend dargestellt. Denn im Mittelpuncte befinden sich ein Mann und eine Frau, welche sich im Leben nicht gut vertrugen und sich nur mit unverkennbarer Feindseligkeit in den Haaren liegen. Das grosse kirchliche Verbrechen seiner Zeit, die Simonie, ist durch den um den Hals dreier verschiedener Geistlichen gehenden Strick erzählt, welche von Teufeln zum Gerichte getrieben werden, von denen einer einen so beladenen Priester gepackt hat und jubelnd dessen Cardinalshut emporhält. Aber selbst die Teufel sind für ihr Geschäft nicht boshaft aussehend genug, da sie im Grunde nur vergrösserte Katzen und Hunde sind, welche man, um sie zu verkleiden, in verschiedenen Farben gemalt hat. Einer derselben scheint einen Tataren erhascht zu haben, denn eine Figur, welche aussieht wie ein Soldat, und mit einem Schwerte bewaffnet ist, hat sich gegen ihren Peiniger, einen alten Teufel, gewendet, der durch die Neuheit dieses Verfahrens ganz verblüfft ist. Dieser Zug kommt in dem

grösseren Jüngsten Gerichte **Fra Angelico's** in der Akademie zu Florenz vor.

Im Ganzen genommen, zeigt aber selbst nicht einmal der Bau und die Physiognomie der Teufelswelt, wie sie auf den meisten Bildern des Jüngsten Gerichtes erscheint, hinsichtlich der Darstellung des Bösen eine sehr tiefe Philosophie. Hörner und Schwänze, Klauen und Hauzähne waren traditionel und bequem; aber hinsichtlich der ächten Bösartigkeit ist da nichts Anderes vorhanden, als das menschliche Gesicht und die menschliche Gestalt, durch welche alle Teufel glotzen. So ist die Darstellung **Signorelli's** und **Michel Angelo's**, welche das Grauenhafte oder Burleske des Thema's in dem Maasse modificirten, als sie das äussere Interesse der künstlerischen Macht darauf anwendeten. Wenn Scenen elender Wesen in der Gewalt ihrer Feinde dem Auge erträglich sein können, dann darf man annehmen, dass sie es nur wegen der Kunst, in welche sie gekleidet, sind. Bei diesen beiden grossen Meistern ist dieser Theil eine Trophäe ihrer besonderen Vortrefflichkeit, wiewohl man sich zugleich erinnern muss, dass man die Spuren der meisten ihrer Gedanken auch schon in Werken einer früheren Zeit finden kann[1]). Luca Signorelli ging mit fallenden Figuren von staunenswürdiger Macht, welche durch das Fiat des Erzengels hinunter getrieben werden, voran. Auf derselben Stufe beladen sich Teufel, welche mit Fledermausflügeln versehen sind, mit schrecklicher Ironie mit dem schwächeren Geschlechte. Die schöne Sünderin, welche ein solcher Teufel auf dem Rücken dahinträgt, wird nur desshalb so sorfältig getragen, um unter den Haufen der widerstreitenden Verdammten hinabgeworfen zu werden, welche von ihren Fängern vorher zum letzten verhängnissvollen Sprung gebunden werden. Im Vordergrunde liegt ein elendes Weib, vielleicht dasselbe, welches, wie wir gesehen, der Teufel auf dem Rücken getragen und das ihr Peiniger, mit dem einen Fuss auf ihrem Kopfe, gerade daran ist, wie einen Bündel in eine Schlinge zu splissen.

Michel Angelo hat auch Gruppen von die Verdammten abwärts tragenden Teufeln, welche an Macht unübertrefflich sind und zu denjenigen Sujets gehören, auf welche sich seine schreckliche Kunst mit der höchsten Theilnahme verlegt hat. Sie sind bekannt; gleichwohl erinnern wir aber den Leser an eine Gruppe, welche über dem von Charon durch die Fluth gesteuerten Boote hängt. Michel Angelo's Jüngstes Gericht kann als das einzige Beispiel angeführt werden, welches in diesem Theile der Composition dem Dante direct entnommen ist.

Wir gehen nun, und zwar ungern, zur äussersten linken Seite, von der man sagen kann, dass sie die zur Zeit Signorelli's und Michel Angelo's herrschende Mode verlassen habe; aber welche, von diesen grossen Meistern nur zu oft von einer Art Darstellung gehandhabt wurde, welche weder nach der heiligen Schrift, noch nach der Moral, noch in der Kunst zu vertheidigen ist, und die schon der letztere Grund allein den Malern hätte verbieten sollen. Dass derartige abgeschmackte Gräuel, wie in dem sogenannten „*Inferno*", welches das letzte der vier „letzten Dinge" darstellt, durch kein einziges Wort in der heiligen Schrift gewährleistet sind, kann man keck behaupten, ohne dass man desshalb einen controversen Kriticismus hervorzurufen braucht. Auch in Hinsicht auf die Moral sind sie nicht zu rechtfertigen. Wir können überzeugt sein, dass mit Rücksicht auf die Instincte, welche Rührung einflössen, die menschliche Natur zur Zeit, als diese Gemälde ausgeführt wurden, dieselbe war, wie sie jetzt ist. Wir schauen noch heutzutage mit einem Interesse und einer Sympathie, welche von der Flucht der Zeit und dem Uebergang der Mode dieser Welt unabhängig ist, aber wer wurde durch die hässliche Koboldcrei, welche man als christliche Idee der Hölle vorzugeben beliebt hat, jemals erbaut oder selbst nur erschreckt? Viel wahrscheinlicher haben derartige Darstellungen dazu beigetragen, die Reihen des Verderbens dadurch, dass die natürliche Grausamkeit des nicht wiedergeborenen Auges gehegt und dem Geschmacke, welchen Menschen der untersten Classe stets für den Anblickder Brutalität und des Grausens fühlen, Rechnung getragen wurde, zu vermehren. Dass derartige Kunstformen bei den Orientalen, welche gegen das Leben und Leiden buchstäblich gleichgültig sind, vorkommen, ist verständlich, wiewohl verabscheuenswürdig; aber wie derartige rauschende Lustbarkeiten der Schlechtigkeit in dem civilisirteren Abendlande haben Begünstigung finden können und Maler sich haben dazu verleiten lassen mögen, sich durch ihre Darstellung zu

1) Ein vortreffliches Vorbild einer derartigen Darstellung des Teufels befindet sich in dem alten, das Jüngste Gericht darstellenden Freskogemälde im Dom zu Freising. Bei dem dort dargestellten Satan findet sich die Summe alles Hässlichen und Schrecklichen, das die Schöpfung kennt, zusammengedrängt; der ehemalige Fürst der Geister ist ganz zum Thiere geworden; er trägt die Hörner des Hirsches (Symbol der Macht), die Augen der Katze, die Krallen des Tigers, den Mund des Hundes, die Mähne des Löwen, die Flügel der Fledermaus, des Thieres der Finsterniss; Feuer geht aus seinem Rachen, da alles Leben verwelkt vor seinem Hauche; der Leib ist voll von Brüsten, um seine Ueppigkeit anzudeuten; der Bauch wächst in ein zweites Gesicht aus, um den Satan als die personificirte Unzucht zu bezeichnen; sein Schweif ist erhoben, wie die Ceder auf dem Libanon, um seine Macht anzudeuten; sein rechter Fuss ist eingeschrumpft, der linke aber entwickelt, weil er nie den Weg des Rechtes geht *(quia pes ejus non stetit in directo)*. Vergl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Baiern, S. 406 ff., und dessen Geschichte des Domes zu Freising, wo dieser Teufel abgebildet ist. (Landshut 1852).

erniedrigen, ist schwer zu begreifen. Der Climax des Missbrauches der Kunst in dieser Form, von Taddeo Bartoli, im Dom zu St. Geminian, hat den strengen Tadel des Canonicus Peconi hervorgerufen. Den Orcagna anlangend, so kann man sagen, dass er seine Würde dadurch gewahrt habe, dass er die Hölle seinem ihm nachstehenden Bruder Bernardo überlassen habe, während Fra Angelico, welcher der letzte war, der das Jüngste Gericht in einem bedeutenderen Werke dargestellt hat, wegen seiner etwas gemilderten Gräuelkammer durch den Gehorsam, zu dem er verpflichtet war, entschuldigt werden kann.

Gewöhnlich wird Dante für diesen Theil des Jüngsten Gerichtes verantwortlich gemacht. Aber es wäre zunächst der grösste Irrthum, wenn man annehmen wollte, dass irgend ein Maler gerechtfertigt wäre, dass er irgend einer Quelle Sujets entnommen habe, welche die Instincte seiner Kunst ihm zu verwerfen gebieten; und dann wäre es die grösste Beleidigung gegen den göttlichen Dichter, wie es der reinste Irrthum wäre, wenn man behaupten wollte, dass diese malerischen Atrocitäten von ihm herrührten. Denn es steht durch noch vorhandene Ueberbleibsel fest, dass dieselben mehr als ein Jahrhundert in die abendländische Kunst eingeführt worden seien, ehe Dante geboren war. Er war es vielmehr, der in den Gemälden und brutalen populären Darstellungen der Hölle, wie sie zu seiner Zeit gefertigt wurden, Materialien erkannte, welche er der höchsten Ordnung der Poesie anpasste. Dante folgte hier seinem Naturtriebe so weit als die Maler den ihrigen Lügen straften, indem sie in solcher Weise ihren scandalösen positiven Bildern die legitime Erhabenheit und den Anstand des Schrecklichen in nothwendig vager, jedoch umständlicher Beschreibung geben. Anstatt dass diese Sujets daher ihm entnommen wurden, ist das einzige Interesse, das sie in einem reinen Geiste erregen können, die Thatsache, dass sie durch seine Worte theilweise beleuchtet werden. Nur so können wir den Anblick des riesenhaften Lucifers mit drei Gesichtern und mit einem Sünder in jedem Rachen, von denen Judas der hauptsächlichste ist, oder die gespalteten Leiber des Judas und Mohamet, die wegen ihrer Kirchenspaltungen in solcher Weise gestraft werden, oder die verschiedenen Felder der höllischen Qualen, in denen Orcagna, Fra Angelico und Andere die Geizigen und Habsüchtigen, die Schlemmer, die Zornmüthigen u. s. w. aufgehäuft haben, welche Dante mit einem weit höheren Gefühle moralischer Gerechtigkeit nur in das Fegfeuer gesetzt hat, erklären und rechtfertigen.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig. Beschrieben von A. Hinz, Küster an der Marienkirche. Mit 200 photographischen Abbildungen von G. F. Busse. Theil I. Danzig bei Kafemann, 1870.

Unter den Städten des Nordens von Deutschland nimmt, auch was deren künstlerische Bedeutung anbelangt, unbestreitbar Danzig eine der ersten Stellen ein. Wenngleich Jahrhunderte hindurch der Krone Polens angehörig, hat Danzig doch stets, zugleich mit seiner freiheitlichen Verfassung sein germanisches Wesen zu wahren gewusst, was in Betreff der Kunstübung um so weniger auffallend erscheint, als selbst die Hauptstadt Polens, Krakau, ihre bedeutendsten Baudenkmäler von deutschen Meistern errichten liess[1]), wie dies schon deren äussere Erscheinung sofort kundgibt. Natürlich hat der Abfall von der mittelalterlichen Kunstweise und die damit hereinbrechende aufklärerische Flachmacherei auch der danziger Kunstherrlichkeit gar manche Wunde geschlagen. Noch bis in die neueste Zeit hinein dauert das Aufräumen zum Zwecke der Geradlinigkeit fort; allein die grossen Züge des vormals so mächtigen Gliedes im Hansabunde haben der Nivellirungssucht doch bis jetzt noch wirksamen Widerstand geleistet. Der hervorragendste Zeuge der früheren Herrlichkeit ist unstreitig die um die Mitte des XIV. Jahrhunderts begonnene Marienkirche, ein mächtiger Backsteinbau, der so recht zeigt, welche grossartige Wirkung die alten Meister mit den einfachsten Mitteln zu erzielen verstanden und wie das Wesen des gothischen Stiles keineswegs in reichem, kostspieligem Zierwerke zu suchen ist. Was aber dieser Kirche ein ganz besonderes Interesse verleiht, ist die Ausstattung ihres Inneren. Wie in so vielen anderen Orten, so hat auch hier das Lutherthum die Verlassenschaft der katholischen Jahrhunderte im Grossen und Ganzen unangetastet gelassen, während in den meisten katholisch gebliebenen Kirchen eine unselige Neuerungssucht die mittelalterlichen Meisterwerke gegen prunkende Modewaare vertauschte. Selbst solche Geräthschaften, welche zu dem neuen Cultus auch nicht mehr in der geringsten Beziehung standen, blieben unbehelligt an ihren Stätten, der Zeit harrend, die sie ihrem ganzen Werthe und ihrer Bedeutung nach wieder zu schätzen

1) Wir verweisen in oben gedachter Hinsicht auf das Prachtwerk von A. Essenwein, welchem Herr Hinz seine in Rede stehende Arbeit gewidmet hat: Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. 1866.

wissen werde. Diese Zeit ist nunmehr gekommen; es ist die unsrige, eine Zeit des Kampfes der Gegensätze auf fast allen Gebieten. Die vorliegende Arbeit des Herrn Hinz lässt den so reichen Schatz der Marienkirche, welchem, so viel seine archäologische Bedeutung anbelangt, in Deutschland vielleicht nur der des halberstadter, gleichfalls nicht mehr den Katholiken zugehörigen Domes zur Seite gestellt werden kann, gewisser Maassen zu neuem Leben erwachen, indem sie ihn den Kunstfreunden nah und fern in Abbildungen vor das Auge führt und die Bedeutung jedes einzelnen Stückes darlegt. In letzterer Hinsicht hat, wie der Verfasser gebührend anerkennt, der aachener Canonicus, Dr. Fr. Bock, durch das ausgezeichnete Werk: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters, und seine vielen sonstigen, auf das Kirchengeräthe bezüglichen Schriften, die Bahn gebrochen, ja, man kann fast sagen, dass die vorliegende Publication einen ergänzenden bildlichen Commentar zu jenem Bock'schen Werke darstellt[1]). Die Reichhaltigkeit derselben ergibt sich schon aus der Zahl der beigefügten Photographieen, deren Gegenstände im Texte eingehend besprochen werden. Letzterer zerfällt in folgende Abschnitte: 1) Ursprung und allgemeine Bedeutung der liturgischen Gewandstücke und Insignien; 2) Erklärung der einzelnen in der Marienkirche aufbewahrten Stücke; 3) und 4) ein geschichtlicher Ueberblick über Kunstweberei und -Stickerei, unter besonderer Berücksichtigung der abgebildeten Werke dieser Gattungen. Mag auch über Manches mit dem Verfasser gerechtet werden können, durchweg beherrscht er jedenfalls seinen Stoff vollkommen, was um so mehr Anerkennung verdient, als ihm das Leben nicht Anlass und Gelegenheit bot, sich mit demselben bekannt zu machen, er vielmehr, wenigstens allem Anschein nach, lediglich auf das Studium angewiesen war.

Natürlich beschäftigt sich unser Verfasser auch mit der Frage nach der Herkunft der Gegenstände, welche die Marienkirche schmückten, und werden wir vorzugsweise auf Flandern und die Niederrheinischen Lande hingewiesen, von woher überhaupt die Kunstbildung zunächst ihren Einzug in den Norden Deutschlands gehalten hat, nachdem durch fromme Priester und tapfere Ritter dem Kreuze der Sieg über das Heidenthum gesichert worden war. Welche unermesslichen Kunstschätze müssen nicht in den Niederlanden dem starren Calvinismus zum Opfer gefallen sein, wenn dieselben, so zu sagen, von ihrem Ueberflusse dem Bedarfe weit entlegener Landstriche und mächtiger Städte grossentheils zu entsprechen vermochten! Von dem vormaligen Bedarfe nach Kunstwerken aber vermag man sich heutzutage kaum noch eine Vorstellung zu machen. Insbesondere war es der höchste Stolz der Kaufleute, durch die Förderung jeglicher Kunst sich bleibende Denkmale zu setzen, während bekanntlich dermalen eine Actie in irgend einer Bilderlotterie das Höchste ist, wozu dieselben sich aufzuschwingen pflegen, und ihr ästhetisches Bedürfniss in irgend einer fabrikmässig illustrirten Zeitschrift vollauf Befriedigung findet. Unser Verfasser deutet (Seite 91) auf die Ursachen solchen tiefen Herabsinkens von der Höhe des Mittelalters hin: der trügerische Glanz der sogenannten Renaissance lockte die durch denselben geblendeten Geister in die Irre; man brach mit den heimischen Ueberlieferungen und verläugnete, willkürlicher Geschmacksmengerei huldigend, die Principien, aus welchen dieselben erwachsen waren. Zugleich thut aber auch Herr Hinz der Anzeichen einer Umkehr nach dem rechten Wege hin Erwähnung, zu welchen Anzeichen wir unserer Seits auch das Erscheinen seines Werkes zählen. Der Anblick der demselben beigegebenen Abbildungen muss nothwendig zu einem Vergleiche mit den entsprechenden Hervorbringungen der letzten Jahrhunderte Anlass geben, und es ist kaum zu glauben, dass durch solchen Vergleich nicht gar Manchen die Augen geöffnet werden sollten, die bisheran gut gläubig das Neuere für das Bessere und die Gothiker für einer fixen Idee verdächtige Leute gehalten haben.

Zum Schlusse sei noch dem Wunsche Ausdruck gegeben, dass das so rühmliche Beispiel des Küsters der danziger Marienkirche recht viele seiner Berufsgenossen zur Nacheiferung anspornen oder bei ihnen doch ein gleich lebendiges Interesse für die ihrer Obhut anvertrauten Kunstwerke zuwege bringen möge.

Dr. A. Reichensperger.

Kurze Anleitung zu einem zweckmässigen Besuche der päpstlichen Museen antiker Bildwerke des Vaticans und des Capitols für Künstler und Kunstfreunde von Emil Wolff. Berlin 1870. Verlag von R. v. Decker. Rom, bei Joseph Spithöver. XII, 91.

Ein kleines, hübsch ausgestattetes Vademecum, mit reichem, trefflichen Inhalte, Jedem zu empfehlen, welcher die beiden römischen Museen nicht als oberflächlicher Tourist besucht, um später sagen zu können, dass er

1) Diejenigen, welche sich besonders für die Materie interessiren, mache ich noch auf das folgende, eben erschienene Werk eines um die kirchliche Alterthumskunde hochverdienten Mannes aufmerksam: „*Textile Fabrics, a descriptive catalogue. By the very Rev. Daniel Rock. London: Chapman and Hall. 1870.*“ A. R.

dort gewesen sei, sondern zu dem Zwecke, aus der Betrachtung der daselbst in grösster Reichhaltigkeit vorhandenen Schätze antiker Sculptur einen auf besonnener Reflexion beruhenden reinen Kunstgenuss und ein daraus hervorgehendes höheres Kunstverständniss zu gewinnen. Auch derjenige, welcher bereits das Glück gehabt hat, die gewaltigen Räume, namentlich des vaticanischen Museums, des werthvollsten der Welt, zu durchwandern, wird dieses Büchlein in seiner Heimath mit Interesse durchlesen, um sich die geschauten Kunstwerke wieder zu vergegenwärtigen und sich an ihrem geistigen Schauen wieder zu erfreuen und zu erheben. Dem Verfasser ist es gelungen, aus den zu betrachtenden Werken, die für die Kunstgeschichte bedeutendsten herauszunehmen und mit meist kurzen, aber wesentlichen historischen, technischen und kritischen Bemerkungen zu erläutern. Selbstverständlich sind Werke von ganz singulärer, kunsthistorischer Bedeutung ausführlicher besprochen, z. B. *il torso del Belvedere, Apollo del Belvedere* (allgemein bekannt aus Winckelmann's enthusiastischer Beschreibung), die Gruppe des Laokoon, die berühmte Ariadne (so benannt durch den Archäologen Ennio Quirino Visconti, während man die herrliche Figur früher für eine Kleopatra hielt) u. a. m. Für den heutigen Besucher des vaticanischen Museums sind die durch den Kunstsinn und die Liberalität des gegenwärtig regierenden Papstes Pius IX. in dankenswerther Munificenz hinzugekommenen Kunstwerke besonders zu beachten. Der Verfasser nennt als die bedeutendsten derselben die prachtvolle Augustus-Statue, die kolossale Bildsäule des jugendlichen Hercules, die grösste, und zwar vergoldete Bronzestatue, die aus dem Alterthume auf uns gekommen ist, mehrere pompejanische Alterthümer u. s. w. Als besonderes Verdienst Pius' IX. führt Wolff noch an, dass unter den Auspicien des Papstes ein besonderes Museum altchristlicher Denkmale im päpstlichen Palaste des Laterans errichtet worden ist, eine zweckmässige Einrichtung, um die in den Katakomben vorkommenden Denkmale vor Zerstreuung und Vernachlässigung zu bewahren.

Ueber die Geschichte des vaticanischen Museums gibt der Verfasser, Vorwort Seite VI—X, eine interessante Uebersicht, die wir dem Leser glauben mittheilen zu müssen:

„Als in Folge der vielen Beziehungen, welche nach der Periode der Kreuzzüge zwischen den italienischen Handelsrepubliken, Konstantinopel und dem Orient durch einen sehr ausgedehnten Verkehr entstanden waren, der in jenen Ländern noch nicht ganz erloschene Sinn für die classischen Erinnerungen einer grossen Vorzeit nach Italien hinübergetragen wurde: erweckte derselbe gleichzeitig den Trieb, auch auf italischem Boden den noch vorhandenen und theilweise versteckten, aber nicht ganz verlorenen Spuren einer grossen Vorzeit nachzuforschen. Vor Allen waren es die hochgebildeten Päpste, wie Julius II. und seine unmittelbaren Nachfolger aus der Familie der Mediceer, welche hier mit grossem Beispiele vorangingen und durch den mit den grössten Geldopfern bewirkten Erwerb der vorzüglichsten entdeckten alten Kunstmonumente die vaticanischen Hallen auszuschmücken und solche zu wahren Musentempeln umzuschaffen austrebten.

„Da jedoch in Folge dieses Strebens während dreier Jahrhunderte die Schätze sich zu massenhaft anhäuften, um als blosse Zierde jener Räume dienen zu können, so begannen die Päpste Clemens XIV. und nach ihm Pius VI., indem sie dem Beispiele des geistreichen und hochgebildeten Cardinals Alexander Albani, welcher mit dem Beistande Winckelmann's eine höchst imposante Sammlung antiker Kunstwerke in seiner schönen Villa ausserhalb der *Porta salara* geschaffen hatte, nachfolgten, diese antiken Zierden ihrer Gemächer zu jener grossen Sammlung zu vereinigen und zu einem Gemeingute der Gebildeten aller Nationen zu machen, welche wir jetzt unter dem Namen des vaticanischen Museums bewundern, und die nöthigen Baulichkeiten zur zweckmässigen Aufstellung der reichen Sammlung hinzuzufügen. Da jedoch diese Sammlung unter der Regierung des letztgenannten Papstes und seines Nachfolgers Pius' VII. während der napoleonischen Herrschaft einen temporären Raub erfahren musste, welcher selbst nach Statt gehabter Restauration der päpstlichen Herrschaft nie ganz vollständig zurückerstattet wurde, so war es der Regierung Pius' VII. vorbehalten, nach der Rückkehr in seine Residenz den Glanz der weltberühmten Sammlung vollständig wieder herzustellen.

„Es wurden den bereits vorhandenen Localen einige mehr zweckmässig construirte Säle hinzugefügt und ein ganz neuer Flügel, der den kolossalen Hof des Palastes durchschneidet und in zwei Hälften theilt, angebaut, welcher den Namen „der neue Arm" *(braccio nuovo)* erhielt und unter dieser Bezeichnung einen wesentlichen Theil des Museums bildet. Gleichzeitig wurde der immense Corridor, welcher die Verbindung des eigentlichen päpstlichen Wohngebäudes mit dem früher davon unter dem Namen des Belvedere getrennten Baue bildet, zur Aufnahme antiker Denkmale eingerichtet und nach dem Familiennamen des regierenden Papstes *Museo Chiaramonti* genannt.

„In die Epoche der Regierung Leo's XII., des unmittelbaren Nachfolgers Pius' VII., fallen die Entdeckun-

gen der mannigfaltigen etrurischen Antiquitäten, besonders im Felde der Vasen und Gefässe von gebrannter Erde und in Bronzearbeiten der verschiedensten Art, von welchen die Regierung eine bedeutende Quantität erwarb, die unter der Regierung des nachfolgenden Papstes Gregor XVI. zu einer besonderen Sammlung in einem eigens dazu eingerichteten Locale unter dem Namen des etrurischen Museums vereinigt und aufgestellt wurden. Auch veranlasste Gregor XVI., dass die bereits im Vatican aufgestellten ägyptischen Kunstwerke und Antiquitäten zu einer besonderen Sammlung mit Hinzufügung des Theils im capitolinischen Museum, so wie mehrerer als Decoration öffentlicher Bauwerke verwendeter ägyptischer Sculpturen vereinigt und in Folge dessen als das „Aegyptische Museum“ *(museo egiziano)* bezeichnet wurden.

„Den bedeutendsten Theil der gewaltigen Sammlung bilden jedoch die theils innerhalb der alten Stadtmauern, theils in der nächsten Umgebung Roms in den Trümmern verlassener Municipien oder antiker kaiserlicher und Privatvillen aufgefundenen plastischen Denkmäler. Solche sind, wie der Zufall es gefügt, von antiken Prachtbauten theilweise entnommen, ferner wohl durch römische Feldherren aus eroberten Ländern, wie Unteritalien, Sicilien, Griechenland und Kleinasien, entführt und später auch bei vermehrtem Luxus und Reichthum der grossen Stadt auf dem Wege des Kunsthandels als Copieen beliebter Statuen aus den Officinen von Athen und Paros hervorgegangen, sehr Vieles auch in Rom selbst von freien und unfreien Händen gearbeitet worden. Wir dürfen desshalb keine der unmittelbar zusammengehörigen Kategorieen einer entschieden bekannten Kunstperiode, wie sie die Sammlung der äginetischen Sculpturen der Glyptothek in München, der Bildwerke des Parthenon im Britischen Museum oder die Sammlung der auf Cypern gefundenen Bildwerke im *Musée du Louvre* bilden, hier erwarten. Es erfordert ein schon einiger Maassen gebildetes Auge, um die hier sehr gemischten Werke in seinem Geiste ordnen und classificiren zu können, und wird das Urtheil des praktischen Bildhauers, dem die oben erwähnten Schätze der anderen Sammlungen bekannt sind, so dass er in denselben einen Maassstab für sein Urtheil zu finden im Stande sei, den besten Leitfaden bilden. Es ist der Wunsch und die Absicht des Verfassers, durch diese kurze Schrift möglicher Weise einem Bedürfnisse dieser Art abzuhelfen.“

Die Bemerkung des Verfassers, Vorwort Seite XI, verdient in jedem Museum berücksichtigt zu werden:

„Es würde meiner Meinung nach eine zweckmässige Einrichtung sein, wenn man die einzelnen Monumente mit einer kurzgefassten Notiz über den Gegenstand, den Fundort, so wie mit einer annähernden Bestimmung über die Schule, aus der es hervorgegangen, und die Zeitepoche seiner Entstehung versehen wollte. Auch würde es eine wesentliche Hülfe sein, wenn man dabei die Qualität des Marmors bezeichnete und zu besserer Ermittlung derselben eine Anzahl an Ort und Stelle gesammelter Probestücke aller von den alten Schriftstellern erwähnten Marmorbrüche, welche das Material zu den uns aufbehaltenen Kunstwerken der classischen Zeit lieferten, in den Museen aufstellte. Durch die diplomatischen Agenten an den Höfen von Konstantinopel und Athen würden solche mit Zuziehung von Fachmännern leicht zu beschaffen sein und gewiss zur genaueren Bestimmung der Entstehung und Herkunft vieler antiker Kunstwerke einen nicht unzweckmässigen Beitrag liefern.

„In lobenswerther Weise sind die vorzüglichen Werke im Vatican fast immer durch eine ausgezeichnete Localität und einen bedeutenden Platz hervorgehoben und hiermit dem Publicum angedeutet worden, dass es ein mehr als gewöhnlich ausgezeichnetes Kunstwerk vor sich habe, eine sehr empfehlende und nachahmungswerthe Einrichtung, welche man in den ungünstigen Localen des *Musée du Louvre*, so wie in manchen anderen neueren Museen, besonders in dem Königlichen Museum in Berlin, nicht gehörig berücksichtigt hat, welche aber dem Laien einen leicht fasslichen Leitfaden an die Hand gibt.“

Das Verhältniss des capitolinischen zu dem vaticanischen Museum hinsichtlich der Räume und ihres Kunstinhaltes beschreibt der Verfasser Seite 63 und 64:

„Das capitolinische Museum wird fast stets zugleich mit dem Museum des Vaticans genannt, wiewohl es in keiner Weise mit jenem zu vergleichen ist. Es besitzt lange nicht den Reichthum an Monumenten, wie das vaticanische, und kann sich noch weniger hinsichtlich der Auswahl der Bildwerke mit jenem messen; es enthält jedoch einige sehr bedeutende und sogar berühmte Werke und manche Specialitäten, welche dasselbe gleichsam zu einer Ergänzung und Vervollständigung der vaticanischen Sammlung stempeln. Eben so wenig sind die Räumlichkeiten weder in Dimensionen noch in ihrer Ausstattung mit einander in Vergleich zu bringen, weil das capitolinische Museum eines der am wenigsten passenden und geeigneten Locale ist, die man zur Aufstellung von Kunstwerken gewählt hat. Da sich über die Gründung dieser Sammlung in dem grossen beschreibenden Werke von Righetti keine Nachrichten vorfinden, so darf man wohl annehmen, dass in den von Michel

Angelo erbauten Localen vorzügliche, bereits vom römischen Magistrat besessene antike Monumente ihre Aufstellung erhielten und dass man, weil sie durch nachfolgende Erwerbungen und Schenkungen von Seiten der Päpste und Privatleute sich bedeutend vermehrten, endlich ein eigenes Museum daraus bildete, welches gleich dem vaticanischen für die Oeffentlichkeit bestimmt wurde. Die im Hofe des Gebäudes enthaltenen Inschriften lassen die Päpste Alexander VII. und Clemens XII. als Hauptwohlthäter der Anstalt erscheinen."

Künstlern und Kunstfreunden sei das werthvolle Büchlein angelegentlichst empfohlen.

Weisser, Bilder-Atlas zur Weltgeschichte. Volksausgabe. Stuttgart, Verlag von W. Nitschke. — Preis 6 Thlr. 24 Sgr.

Nachdem schon früher in unserem Blatte bei den ersten Anfängen des Unternehmens von der hohen Zweckmässigkeit des Werkes in empfehlendster Weise unseren Lesern Mittheilung geworden ist, können wir nunmehr, da von dem Werke die (17.) Schlusslieferung vorliegt, das früher Gehoffte und Versprochene als vollständig realisirt bezeichnen. Es war ein glücklicher Gedanke, die Haupt-Data der Weltgeschichte in bildlicher Darstellung, und zwar auf dem Wege der Copie, nicht der Erfindung, zu verkörpern und durch einen in geschickter Weise auf die Phantasie geübten Anreiz das Interesse an den politischen und culturhistorischen Bewegungen innerhalb unseres Geschlechtes zu erhöhen. Besonders in unserer Zeit, wo Nebelwolken von Raisonnement die kräftigen Umrisse geschichtlicher Gestalten und damit auch die von der Wirklichkeit gebotenen scharfen Conturen der Ereignisse so leicht verwischen, ist es zu Gunsten eines wohlverstandenen Realismus gar sehr geboten, den Subjectivismus, die Willkür in der Auffassung, das auf der Laune der Einbildungskraft beruhende Umformungsgelüste, welchem zu Liebe die Personen es sich müssen gefallen lassen, was sie unter den Händen des Erzählers und Darstellers werden sollen, in ein möglichst enges Bett einzudämmen und die Rechte der objectiven Wahrheit nach Kräften zu betonen. Dieser gesunde, wahrheitsgetreue Realismus aber wird in das Geschichtsstudium eingeführt durch Vorführung jener classischen Abbildungen, welche den Meisterwerken der ersten Künstler aller Zeiten entlehnt sind; zudem bietet ja die Kunst den getreuen Reflex des innersten Lebens aller Völker, und selbst noch in den Umrissen, welche auf malerische Belebung verzichten, begründet sich ein scharf ausgeprägter Typus, der als Wegweiser und Schlüssel in die innersten Geheimnisse des Völkerlebens einführt. Der praktische Schulmann mag die Probe auf das Gesagte machen, indem er dem strebsamen und lernbegierigen Schüler als Commentar zu seinen lebendigen Worten jenen Atlas vorführt; alles, was er gesagt, erhält intensiveres Leben, ausdrucksvollere Färbung; die Nebelgestalten verdichten sich, gewinnen Fleisch und Blut. Die entseelten Häupter der Feldherrn und Staatsmänner bekommen feste Conturen, ja, sprühendes Feuer, und alles scheinbar Nebensächliche, als Tracht, Kopfschmuck, Attitude, Waffenart, dienen dazu, der schwankenden Gestalt individuelles Leben einzuhauchen und dadurch den Blick des Beschauenden an sie zu fesseln. Auch der auf dem Gebiete der Geschichte seit Jahr und Tag heimisch Gewordene mag beim Durchblättern des Atlasses wie aus der Vogelperspective mit umfassendem Blick grosse Gruppen, complexe Massen der Geschichte überschauen und so des Genusses froh werden, der aus dem Zuströmen gewaltiger Eindrücke auf kleinem Raume entspringt; das Beschauen wird für ihn jedes Mal eine Repetition im grossen Stile bei geringem Zeitaufwande werden. Wollen wir absehen von einzelnen fehlgegriffenen Bemerkungen, die sich auf Personen der Reformationsgeschichte beziehen, dann können wir auch die dem Atlas beigegebenen Erläuterungen von Dr. Merz als gelungen bezeichnen, einerseits weil in prägnanter Skizze gleichsam der Saft des Historischen als ein Decoct dargereicht als auch das ästhetisch Bedeutsame der Darstellung für den Anfänger durch sachgemässe Erläuterung anschaulich gemacht wird. So empfehlen wir diese herrliche und grossartige Leistung, indem wir hinzufügen, dass die Ausstattung eine würdige und der Preis ein überaus billiger ist.

Gedanken eines Protestanten über gothischen Kirchenbau.

(Proben aus Appelius' „Aufgaben".)

(Fortsetzung.)

Es kommt nur auf den leitenden Gedanken an, welcher construirt. Der tiefe Kenner und eifrige Förderer der germanischen Kunst, Reichensperger, redet uns hier das Wort. Die architektonische Gestalt ist die stetige, lebendige Entwicklung eines einzigen Grundgedankens, wo ein Glied nach dem anderen wie von selbst hervorgeht und sich dann von innen heraus in strenger Consequenz und Nothwendigkeit zur höchsten Formfülle entfaltet, während alles Fremdartige und Störende stets ausgeschieden und fern gehalten bleibt. Der Zusammen-

hang der sich gegenseitig bedingenden Bestandtheile ist stets ein lebendiger, organischer; die starre Gesetzmässigkeit des Richtscheits und Zirkels tritt nirgendwo hervor und wird doch auch nirgendwo vermisst. Die Kirchenbaukunst, wie sie durch rein geometrische Construction der gegebenen Grundformen sich nach und nach entwickelte, traf zuletzt in vielen Stücken mit der vegetabilischen Bildung zusammen, bei welcher die nach der Höhe strebende Richtung in allen Verhältnissen vorherrscht und das Bild des Ganzen sich so mannigfaltig im Einzelnen wiederholt. Hier will nicht jene kalte Harmonie, jene künstlerische Gruppirung und Verkettung numerischer oder geometrischer Verhältnisse als architektonische Schönheit sich geltend machen, oder gar als Ziel der Kunst sich setzen; kein äusserlicher Prunk ist angehäuft, um die innere Leere zu verdecken; statt um den Beifall der Sinne zu buhlen, soll vielmehr alles, was sich hier dem Auge darstellt, die in innerster Gemüthstiefe schlummernden Ideen aufwecken und die Phantasie auffordern, der Bedeutung sich zu bemächtigen, welche durch alle diese Constructionen und Bildwerke, wie durch eine geheimnissvolle Hieroglyphensprache angedeutet ist.

Wir haben Stimmen gehört, welche jede Nachbildung des germanischen Musterbaues verwerfen, um den eigenen Gedanken geltend zu machen, gleichsam mit dem Unsterblichen in eine Concurrenz zu treten und sich dadurch wenigstens negativ unsterblich zu machen. Gewisse Leute wollen in ihrem Dünkel etwas Originelles schaffen und sich von sclavischer Nachbildung früherer Vorbilder frei erhalten. Dieser Dünkel, welcher es verschmäht, dem Besten nachzueifern, und nicht weiss, dass die griechische Kunst sich länger als ein halbes Jahrtausend in Blüthe erhielt, weil stets die ersten grossen Muster gegenwärtig blieben, diese Beschränktheit, welche nicht erkennt, dass gewisse Kunstformen unter besonders günstigen Umständen von einem dazu gearteten Genius in einer Vollendung ausgeprägt werden, welche für immer mustergültig bleibt, diese Selbstüberhebung, welche, um originel zu sein, abgeschmackt wird und sich in gesetzlose Phantasieen verläuft; diese Befangenheit in gewissen Lieblingsmeinungen, welche nicht aus dem anerkannten Kunstwerke und der ihm zu Grunde liegenden Idee den Maassstab der Beurtheilung entnimmt, sondern ihre vorgefasste Meinung zu demselben mitbringt, und nun daran bis zur Entstellung tadelt und bessert — diese menschlichen, selbstsüchtigen Schwächen sind es, welche das Gedeihen des gemeinsamen Baustiles am meisten gefährden und das richtige Verständniss desselben im Volke erschweren.

Diese Behauptung müssen wir allen Versuchen: den germanischen Kirchenbaustil zeitgemäss abzuändern oder gar zum Aufgeben des Typus, den er im kölner Dome erreicht hat, und zu Experimenten mit neuen Constructionen zu veranlassen, immer entgegenhalten.

Zu solchen Versuchen gehört unter anderen ein Buch: „Das Ideal des Kirchenbaues", von Joh. Kreuz (München 1857). Der Verfasser hat sich die Meinung gebildet, der organisirende Centralkern der gesammten Anlage des Kirchenbaues sei in demjenigen Theile des Baues zu suchen, der sich als die eigentliche Cultusstätte zu erkennen gebe, im Presbyterium, dessen Mittelpunct der Altar bildet. Der Um- und Ueberbau des Altars aber habe sich wesentlich als Thurmbau zu entwickeln und dieser finde sonach einzig und allein dort im Osten der Kirchenanlage, wo der Altar steht, seine bezeichnende Stelle, nicht aber an der Westfronte, wohin man ihn zu verlegen pflege, um hier nur vorzugsweise eine decorative Rolle zu spielen. Eine Kirche mit fünf Altären zum Beispiel müsse desshalb über jedem einen dem Anfange des Altarraumes und seiner liturgisch rituellen Bestimmung entsprechend gestalteten und gegliederten Thurmbau erhalten. Der Gemeinderaum, das Schiff, habe nur einen untergeordneten Einfluss und sich gewisser Maassen wie ein fremdartiges weltliches Element zwischen die Cultusstätte des Altarraumes und dessen westlichen Abschluss eingedrängt.

Mit diesen und ähnlichen excentrischen, die Bestimmung der Kirche höchst einseitig beschränkenden Meinungen tritt nun der Verfasser vor den kölner Dom und findet, dass derselbe, seinem Ideale gegenüber, nur eine sinnlich materielle, den zwecklichen Monumentalausdruck des Gebäudes überwiegende Wirkung aussprechen könne, und dass es sehr zweifelhaft sei, ob man mehr den religiösen Willen und die Begeisterung, oder mehr den Stolz, die Prunksucht, die Ehrbegierde und die herausfordernde Andacht derer bewundern solle, die jene grossen, mittelalterlichen Dome gründeten und bauten.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 5. Köln, 1. März 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Johann Friedrich Overbeck.

Dem Andenken des am 12. Nov. 1869 zu Rom verschiedenen Altmeisters der Kunst.

(Ein Vortrag.)

„Du wandtest deine Tritte
Vom falschen Glanze fern
Und bautest deine Hütte
Im Gnadenlicht des Herrn.“

Als vor einigen Monaten die Trauerkunde über die Alpen drang, dass in der ewigen Stadt ein Deutscher, ein christlicher Künstler dahin geschieden, dass der Director der Akademie von San Luca in Rom, Friedrich Overbeck, am 12. November im Herrn entschlafen sei, da haben vielleicht manche seiner Verehrer gewünscht, den Sarg dieses um die Malerei so hoch verdienten Mannes zur Gruft geleiten zu dürfen; doch es war ihnen nicht vergönnt. Treten wir aber im Geiste an das Grab des ehrwürdigen Altmeisters der Kunst, so geschieht es nicht, um ein grosses Denkmal darauf zu errichten — denn nicht eine genaue Lebensbeschreibung und eine volle Würdigung seiner Verdienste wollen wir hier geben —, sondern nur um ein kleines Lorberreis auf die kühle Erde zu legen, die seine irdische Hülle birgt. Nur einige Züge wollen wir herausgreifen, nur einige Umrisse zeichnen von dem Leben und Wirken dieses Meisters der Malerei.

In demselben Jahre, wo die französische Revolution losbrach, wo dieser blutige Gerichtstag bei unserem Nachbarvolke seine Gräuelscenen aufführte, wurde Johann Friedrich Overbeck zu Lübeck geboren, am 2. Juli 1789. Sein Vater war der Dichter Christian Adolf Overbeck, dessen Lieder: „Das waren mir selige Tage“ — „Warum sind der Thränen unter'm Mond so viel“ — „Wer gleichet uns freudigen Fischern im Kahn“ und andere noch nicht vergessen sind. Derselbe war Protestant und auch Friedrich wurde in der protestantischen Religion erzogen. Neben einer sorgfältigen, ja, gelehrten Bildung, die er in seiner Vaterstadt Lübeck empfing, pflanzte ihm sein Vater schon früh den Keim eines positiven religiösen Glaubens ein. Wilhelm Schadow, später Overbeck's Freund, beneidet ihn um diesen ihm so früh und tief eingepflanzten frommen Sinn: „Wie bist du glücklich gewesen, geliebter Freund!“ so ruft er in seinem „Modernen Vasari“ aus; „du fandest so früh den unwandelbaren Grund, auf dem sich in allen Geistesrichtungen das Höchste erbaut. Du erkanntest die Schätze der aus der christlichen Offenbarung hervorgegangenen Poesie und Kunst und wusstest die längst Vergessenen und Vergrabenen wiederum zur Geltung zu bringen.“ — Und dieser fromme Sinn hat unseren Künstler nie verlassen: er beseelte all sein Streben und Wirken.

Schon in frühen Jahren erwachte in dem jungen Friedrich die Neigung zur Kunst. Er war kaum dem Knabenalter entwachsen, als ihn schon künstlerische Zeichnungen mit Begeisterung erfüllten. Im Jahre 1810 wurde der einundzwanzigjährige Jüngling, um die Künstlerlaufbahn zu ergreifen, zur Akademie nach Wien geschickt, welche damals unter Füger's Leitung stand und eines grossen Rufes sich erfreute. Doch wollte dem Geschmacke Overbeck's die dort vertretene Kunstrichtung durchaus nicht zusagen; war es doch die durch Nachahmung des antiken Heidenthums entstandene moderne Kunst, zumal wie sie von den bolognesischen

Meistern, namentlich Guido Reni, repräsentirt wurde. Während aber die vielgepriesenen Werke dieses Malers unseren Overbeck kalt liessen, entzückten ihn einige Gemälde altdeutscher Meister; und während der Director der Akademie es für Aufgabe der Kunst hielt, „die Erscheinungen der Natur nach dem Antiken zu regeln und umzumodeln," bestärkte sich Overbeck mehr und mehr in der Ueberzeugung, dass „durch Darstellung idealer Gliedmaassen kein Ideal, durch harmonische Verschmelzung der Tinten keine Harmonie sich hervorzaubern lasse, wenn nicht Geist, Empfindung und Gefühl aus dem Bilde spreche." — Und diese Ansicht liess ihn seine erste, wahrhaft grosse künstlerische Idee fassen, sie liess ihn sein grosses Gemälde, den „Einzug Christi in Jerusalem," beginnen, das er aber erst zwanzig Jahre später zur Vollendung brachte. — Da nun Overbeck und seine Freunde — denn er hatte einige Kunstgenossen gefunden, die seine Ansichten mit ihm theilten —, da sie das sogenannte Classische in der Malerei verschmähten und sich in dieser Richtung von ihrem Director nicht wollten rathen lassen, so wurden sie aus der Akademie entfernt.

Dieses Ereigniss ist von weittragenden Folgen für Overbeck's Leben geworden. Wenn er selbst es auch für „etwas Bedauernswerthes" erklärte, „das leider nicht zu vermeiden gewesen", so glauben wir doch nicht zu irren, wenn wir es als eine besondere Fügung der Vorsehung ansehen, dass er sobald von Wien nach Rom — denn in Rom treffen wir ihn wieder — geführt wurde. Wäre nicht an der Wiener Kunst-Akademie, wo, wie damals fast überall, um mit Schadow's Worten zu reden, in jener „schwankenden, nebelvollen, flauen Zeit der bequeme Indifferentismus wie in allen übrigen Geistesrichtungen, so auch in der Kunst" sich verbreitet hatte, wo der „feste, klare Begriff fehlte", wäre da nicht vielleicht der Keim, der in dem jungen Künstlerherzen schlummerte, erstickt worden unter den Dornen, die ihm den Thau des Himmels wehrten? Oder wenn sich aus dem Keime eine Pflanze entwickelt hätte, wäre sie nicht in dem ihr allzu fremden Boden verkümmert, verkrüppelt und wie ein an der Erde hinschleichendes Gewächs geworden? Während jetzt der Keim zu einem kräftigen, prächtigen Baume sich entfaltete, der kühn gegen Himmel strebte und seine fruchtreichen Zweige weithin ausbreitete, damit Viele in seinem Schatten ruhen und an seinen Früchten sich erfreuen könnten. Und wann wäre alsdann wohl sein wichtiger Schritt vom Jahre 1814 erfolgt?

Doch, wir greifen damit schon vor; begleiten wir den Jüngling vielmehr bei seiner Abreise von Wien.

Als er mit seinen Freunden aus der alten Kaiserstadt verwiesen war, ward Italien für sie das Land ihrer Sehnsucht, das gelobte Land, darin sie sich niederlassen und wohnen wollten, die Stadt des Papstes ward der heilige Zufluchtsort für sie, um ihre Empfindungen zu retten, die sie als das einzig Wahre erkannten. Sie kamen in Rom an und schlugen ihre Werkstätten in den öden Zellen des verlassenen Klosters San Isidoro auf. Wiederum ein merkwürdiges Zutreffen! In den Klosterzellen hatte die Kunst im Mittelalter ihre Pflege gefunden, als draussen die Schwerter erklirrten, die Ritter sich befehdeten, die Fürsten mit ihren Mannen zu Felde zogen; und jetzt, wo ganz Europa — für oder wider den grossen Napoleon — in Waffen stand, da waren es wieder die stillen Klosterzellen, worein die jungen Künstler aus Deutschland einzogen. „Zur Zeit, da die Römer verweichlicht waren, hatte die Kunst an Fenster geklopft, wo fromme Männer beteten, wo Mönche dem Herrn Lobeshymnen sangen;" und diese Männer hatten der Kunst den Einlass nicht versagt, sie hatten dieselbe freundlich aufgenommen, sorgsam gepflegt und veredelt. Aber, da man die Mönche vertrieben, die Klöster geplündert, da hatte sich die Kunst allmählich nur zu sehr dem Heidenthum zugewandt und war antikmodern geworden, und die wahre christliche Kunst musste verlassen in der Welt umherirren, und wo sie anklopfte, wies man sie ab. Da musste wiederum ein Kloster es sein, in dessen, freilich verödeten, Räumen eine Anzahl junger Künstler in stiller Abgeschiedenheit arbeitete und eine Wiedergeburt der deutschen und christlichen Malerei nicht bloss erstrebte, sondern auch herbeiführte.

Es kamen nach und nach mehrere deutsche Künstler nach Rom, die mit Overbeck und seinen Freunden dieselben Ansichten hegten, sich ihnen anschlossen und zum Theil auch in den Zellen von San Isidoro ihre Wohnung nahmen. Das war ein schönes Zusammenwirken in der Klosterstille dieses kleinen Freundekreises, und Johann Friedrich Böhmer, der vom November 1818 bis zum Mai des folgendes Jahres in Rom weilte und viel mit ihnen verkehrte, nannte sie „das geistige Deutschland in Rom" oder „die Gesellschaft der guten Geister." Es mag uns gestattet sein, auf das Streben dieser jungen Künstler etwas näher einzugehen, um damit Overbeck's Kunstrichtung in etwa zu charakterisiren.

Ein Redner auf der Generalversammlung zu Düsseldorf hat es ausgesprochen, dass „unsere Kunst, falls sie gedeihen und blühen soll, deutsch sein muss und christlich." Und beide Eigenschaften hatte die Kunst der

obengenannten Meister. Standen sie doch, wie derselbe Redner gesagt, „mitten im Beginne der neuen Blüthe-Epoche, die zugleich mit der nationalen Erhebung und der religiösen Erregung anhub;" zeigte sich doch bei ihnen zuerst und zumeist das „Wehen des frischen Geistes, welches damals durch die deutsche Künstlerwelt ging." — Jede Kunst muss national sein; auch die deutsche; denn auch „sie ist aus dem innersten Wesen des Volksthums erwachsen, auch sie spiegelt daher deutsches Recht, deutsche Sitte, deutsches Wesen wieder." Dass nun Overbeck und seine Freunde das vaterländische Element nicht verachteten, erhellt schon aus dem oben Mitgetheilten, dass sie mehr Geschmack an den alten deutschen Meistern fanden, als an den neueren italienischen Mustern. Und sonderbar ist das Geschick zu nennen, dass man sie im Vaterlande zwingen wollte, italienische Muster zu studiren, und dass sie, um die Richtung der deutschen Maler zu befolgen, nach Italien auswandern mussten. — Auch später haben sie des Vaterlandes nicht vergessen, und wenn sie, wie z. B. Overbeck that, auch beständig jenseit der Alpen weilten, so blieben sie doch deutsch in ihrem ganzen Leben und Streben. Böhmer, „der reinste Patriot, die deutscheste Seele," wie einer seiner Freunde ihn genannt, fand sich gerade desshalb so heimisch in dem Kreise dieser „guten Geister," weil diese „deutsche Colonie in Rom in ihrer ganzen Geistesrichtung und in all ihren Zukunftsplanen nur nach Deutschland blicke."

Aber auch christlich war ihre Kunst, und sie musste es sein, wollte sie nicht die höchsten Ideale der Kunst verschmähen. Denn das Christenthum hat die Idee der wahren Schönheit in die Welt gebracht in der verwirklichten Schönheit, die uns in Christi Gestalt entgegengetreten ist; und dahin müssen die Künstler ausgreifen, um das Ideal der Schönheit zu erfassen. „Wollte die Kunst sich losreissen vom Christenthum, so würde sie nicht minder verirren und entarten, als das Kind, das sich losreisst vom Herzen der Mutter." „Die ganze neuere Bildung wurzelt", wie Böhmer sagt, „im Christenthum und muss auf die christlichen Grundlagen zurückgeführt werden." Und wir meinen, dass es namentlich von der Kunst der Germanen gilt, dass „in ihre Wiege der Blick der Kirche zuerst geleuchtet;" fällt doch bei unseren Vorfahren der Beginn der Kunst mit der Ausbreitung des Christenthums zusammen, und konnte desshalb bei ihnen gerade die christliche Bildung rein und ungemischt sich geltend machen, mehr als bei jenen Nationen, die unter dem Einflusse der heidnischen Classicität standen. „Darum siegte auch der germanische Kunstgeist im Mittelalter, besonders auf dem Gebiete der Architektur durch seine gothischen Prachtbauten, und so gern preisen unsere Sänger die deutschen Dome und Münster. Wenn also unsere Kunst das Muttermal des Christenthums an sich trägt, so „müsste sie schamroth werden, wollte sie das wahre Heimathsgefühl nicht nähren, wollte sie das Heimweh der Religion verläugnen." Freilich hat sie es gethan, sie hat sich in den Ländern der Heiden ein neues Vaterland gesucht, aber sie ist so zu einer Kunst geworden, die Clemens Brentano im Jahre 1823 mit seinem ironischen Witze treffend also charakterisirt: „O weh!" sagt er, „alle neuere Kunst ist Peripherie ohne Centrum, sie ist ohne Race, sie hat das Wort verloren und ist daher kräftig ins Fleisch geschossen, sie ist eine blosse Randverzierung und in der Mitte ist *carta bianca*." Da war es wohl an der Zeit, dass gegen diese Richtung angekämpft wurde, und ein solcher Kampf wurde hauptsächlich von Overbeck und seinen Freunden in Rom unternommen. Zu derselben Zeit, als die deutschen Stämme in den Freiheitskriegen das Joch der Fremdherrschaft abwarfen, als die Freiheitssänger durch ihre begeisterten Lieder eine neue Richtung in der Poesie anbahnten, zu eben der Zeit bereitete ein Kreis edler Kunstjünger die Wiederbelebung der christlichen Kunst und namentlich der Malerei vor. „Wir Künstler", berichtet einer von ihnen, Wilhelm Schadow, „unternahmen damals einen ähnlichen Kampf, wie die Romantiker, gegen die Anhänger der Classicität und wahrlich in der besten Absicht, dessen Tragweite wir nicht erkannten, der sich aber noch immer fortspinnt und dessen Beendigung auch noch jetzt in weiter Ferne liegt." — Was Overbeck namentlich anbetrifft, so war er überzeugt, dass im Schatten des Christenthums die wahre Kunst aufgeblüht und dass sie nur im Schatten des Christenthums weiter gedeihen könne, ausserhalb desselben aber wie eine exotische Pflanze verkümmern müsse; er erachtete die Wiedergeburt der Kunst nur durch die Kirche für möglich. Diese Ansichten hatte er schon, da er selbst noch ausser der Kirche stand. Schon als Protestant forderte er, die Kunst solle ihr Fundament haben in der Religion, in dem positiven, über jeden Wechsel der Meinungen erhabenen Christenthum.

Wo war aber dieses Christenthum zu finden? — Diese Frage musste sich ihm — zumal in Rom — immer mehr aufdrängen. Und so leitete ihn denn seine lautere Kunst-Ansicht hin zum Borne der echten Kunst. Aber im letzten Grunde gaben doch nicht die künstlerischen Meinungen den Ausschlag, sondern nur die volle Erkenntniss der Wahrheit führte ihn in den Schooss der katholischen Kirche zurück. Selbst Protestanten, welche

diesen Schritt entschieden missbilligten, mussten, nachdem sie die Reinheit und den Adel seines Charakters kennen gelernt, gestehen, dass nur die tiefste Ueberzeugung ihn zum Uebertritte habe bewegen können.

Wenn es merkwürdig ist, dass die Glieder des deutschen Künstlerbundes in Rom, obwohl sie an verschiedenen Orten und, ohne in irgend welchem Verkehr zu stehen, sich ihre Kunst-Ansichten bildeten, dennoch, sobald sie zusammenkamen, sich in voller Uebereinstimmung ihrer Gedanken fanden und kein Missklang diese wunderbare Harmonie störte: so ist es eben so merkwürdig, dass sie auch auf religiösem Gebiete, insofern sie nicht katholisch erzogen waren, in derselben Zeit den nämlichen geistigen Process durchmachten. Als daher Overbeck in die katholische Kirche zurücktrat, legten zugleich mit ihm auch seine Freunde Karl Vogel von Vogelstein, die beiden Brüder Rudolf und Wilhelm Schadow und andere Maler des Klosters San Isidoro im *Collegium Romanum* das katholische Glaubensbekenntniss in die Hände des Professors, nachmaligen Cardinals Ostini, ab, desselben, der drei Jahre früher den Dichter Zacharias Werner, und dreissig Jahre später den berühmten Geschichtsschreiber Friedrich Hurter in die Kirche aufnahm. Ihr Uebertritt erfolgte im Jahre 1814. In demselben Jahre, in welchem ihr Vaterland frei ward vom Joche des französischen Gewalthabers, traten sie zur katholischen Kirche über; in demselben Jahre, in welchem der edle Dulder Pius VII. in feierlichem Triumphzuge zur heiligen Stadt zurückkehrte, kehrten sie in der heiligen Stadt in den Schooss der Kirche zurück — auch ein Triumphzug! — Als sie das Sacrament der h. Firmung empfingen, war der eben erwähnte Werner der Pathe Overbeck's.

Aber dieser Schritt trug ihnen eben so, wie ihre mit den Ansichten der Modernen in Widerspruch stehende Kunstrichtung bei Vielen nur Verachtung und Spott ein. Man nannte sie spottweise die „Nazarener", die „altneu-deutsch-römischen Maler" oder auch „Präraphaeliten", weil sie Raphael und die Meister seiner Zeit weniger achteten, als die älteren Kirchenmaler von Giotto bis auf Fra Angelico da Fiesole, den kunstreichen Mönch, der unter Gebet und Thränen malte. Auch Goethe klagt über den „Missbrauch dieser kunstbeflissenen Jugend, über ihre Absonderung, ihren Katholicismus und die dadurch bewirkte geistige Selbstschwächung". Doch kann er nicht umhin, anzuerkennen, dass im Kloster San Isidoro „ein herrlicher, seit langen Jahren unter deutscher Malerjugend nicht so angehäufter Fonds von Geist, Kraft, Liebe, Geschicklichkeit, Fleiss und Beharrlichkeit" sich vorfinde. Und dieser Fonds siegte endlich über alle Hindernisse und Feinde, über die Verlegenheiten, die sie duldeten; sie entbehrten, aber verzagten nicht. Man missbilligte vieler Orts ihr Streben, aber sie blieben standhaft. Und die lieblos Verspotteten errangen sich die Palme, die Palme fast uneingeschränkter Anerkennung, bei den Deutschen sowohl als den Italienern. Der preussische Gesandte Niebuhr, der sie oft bei sich aufnahm, fühlte sich nach seinem eigenen Geständniss in ihrer Sphäre wohl auf Stunden in eine bessere Welt versetzt und meint, in der lebendigen Welt hätten nur unsere deutschen Künstler Werth.

Das war der Kreis, aus dem eine ganze Reihe bedeutender Männer hervorging; wir erwähnen die bereits oben genannten Brüder Rudolf und Wilhelm Schadow, von denen der letztere von 1827 bis 1861 Director der Kunst-Akademie zu Düsseldorf war, — dann den ebenfalls schon genannten Karl Vogel, den späteren Director der Kunst-Akademie in Dresden, — ferner Peter Cornelius, der auch die düsseldorfer Akademie leitete, später aber nach Berlin berufen ward, — Ph. Veit, Director des Städel'schen Institutes zu Frankfurt, Passavant, Ramboux, Amsler, Mosler und viele andere. Und in erster Reihe stand der fromme Overbeck unter ihnen, von Allen geschätzt und geliebt. Er war es besonders, der alle zusammenhielt und ihre Bestrebungen innig verkettete.

Als sie um das Jahr 1820 das Kloster verliessen und getrennte Wohnungen nahmen, blieb dennoch ihre innige Gemeinschaft bestehen, ja, sie knüpfte sich noch fester.

Aber Overbeck's Leben floss von jetzt an ruhig und ziemlich einförmig dahin. Er lebte fortwährend in Rom, mit künstlerischen Arbeiten beschäftigt, von Freunden umgeben, im Kreise eifriger Schüler, ein leuchtendes Vorbild der Nachstrebenden. Es wurden ihm zwar mehrfache Anerbietungen gemacht, er scheint dieselben aber ausgeschlagen zu haben. Ja, sein Freund Böhmer betrieb im Jahre 1823 die Anstellung Overbeck's an dem Städel'schen Institut zu Frankfurt; denn er hielt Overbeck „bei Weitem für den grössten lebenden Künstler". Darum erklärte er es für seine Lieblings-Idee, für seinen ernsthaften Willen, ihn nach Frankfurt zu ziehen, da er ihn besonders geeignet erachtete, an jener Anstalt zu wirken, welche er zu einer, das religiöse und nationale Leben befruchtenden Kunstschule heranbilden wollte. Böhmer's Bemühen blieb jedoch ohne Erfolg; und so finden wir Overbeck denn später als Director der Akademie von San Luca in Rom bis zu seinem Ende segensreich schaffen und wirken.

Overbeck malte fast nur religiöse Bilder. Es ist

dies aber keineswegs in der Einseitigkeit seiner Anlagen begründet; denn er wusste das Poetische überall aufzufinden und zu würdigen; es lag vielmehr darin, dass er keine anderen Gegenstände so sehr der Darstellung für würdig erachtete, dass ihm das Schöne das Heilige bedeutete, dass ihm die Kunst der irdische Ausspruch der höchsten Ideen war. Darum suchte er die höchsten Ideen durch seine Bilder den Menschen zu veranschaulichen.

Wir wollen einige Gegenstände seiner Darstellungen erwähnen. Und da müssen wir denn zuvörderst nochmals auf seinen schon oben berührten ersten Entwurf, den „Einzug in Jerusalem", hinweisen, den er erst im Jahre 1830 zu Rom vollendete. Dieses Gemälde, auf dem man die Bildnisse von ihm, seiner Gattin und seinen Eltern entdeckt hat, befindet sich jetzt in der Marien-Kirche zu Lübeck. — In Rom drang bald der Ruf der jungen Künstler über die stillen Klostermauern von San Isidoro hinaus. Der erste, welcher ihnen grössere Aufträge gab, war der preussische Generalconsul Bartholdy, ein eifriger Beförderer und Kenner der Kunst, der von Overbeck's und seiner Freunde Leistungen viel Gutes erhoffte. Er liess in einem Saale seines Hauses Wandgemälde *al Fresco* aus der Geschichte Joseph's malen von Overbeck, Cornelius, W. Schadow und Veit. Sie lösten ihre Aufgabe so vortrefflich, dass die Casa Bartholdy seitdem von den Einheimischen, besonders aber von den Fremden ihrer Bilder wegen gern und häufig aufgesucht wird. Die Gemälde Overbeck's daselbst sind: „Der verkaufte Joseph" und „Die sieben mageren Jahre".

Als durch den glänzenden Erfolg dieses Auftrages der kunsteifrige Marchese Carlo Massimi bewogen ward, seine Villa mit Frescogemälden deutscher Künstler schmücken zu lassen, und als hierzu für die drei Säle, die er bestimmte, Darstellungen aus Tasso, Ariost und Dante gewählt wurden, malte Overbeck von den eilf Deckengemälden des Tasso-Saales die grössere Anzahl, nämlich acht.

Ferner ist das „Rosenfest", ein Bild an der Aussenwand der Portiuncula-Capelle zu Assisi, von der Hand unseres Künstlers. „Christus und die heilige Jungfrau thronen auf Wolken in einer Glorie von Engeln. Maria neigt sich als Fürbitterin zum göttlichen Sohne, so dass er segnend zu dem unten knieenden h. Franciscus herniederblickt. Ueber diesem schweben zwei Engel mit Pilgerstäben, von denen der eine Rosen im Gewande trägt, einen Theil jener Rosen, welche aus der Höhe auf den Altar fielen." Das Bild stellt eine wunderbare Begebenheit aus dem Leben des h. Franciscus dar. Ihm wurde nämlich sein Gebet um Ablass für die sündige Menschheit gewährt und diese Gewährung durch Rosen, welche vom Himmel herabfielen, bezeugt.

Dass auch im Vatican Overbeck's Kunst anerkannt wurde, geht aus dem ehrenvollen Auftrage hervor, den er erhielt, jenes Zimmer mit Frescobildern zu zieren, in welchem Pius VII. von dem französischen General gefangen genommen wurde.

Wenn Overbeck sein Vaterland nicht vergass und immer ein deutscher Künstler blieb, so hat auch Deutschland seiner nicht vergessen und hat Werke seines Kunsttalentes zu erwerben gesucht. Für seine Vaterstadt Lübeck malte er 1840 eine „Grablegung". Da ihm während dieser Arbeit Sohn und Bruder starben, so schrieb er: „Wie das Bild unter Thränen gemalt sei, so wünsche er auch, dass es bussfertige Thränen entlocken möge. Dies habe er mehr vor Augen gehabt, als sogenannte Kunstvollendung, weil alle Kunst, die mehr sein wolle, als blosses Mittel, ihm eitel dünke."

Die Städel'sche Kunstsammlung zu Frankfurt besitzt ein Gemälde von Overbeck, welches betitelt ist: „Triumph der Religion in den Künsten." Wir bedauern, diese grossartige Schöpfung des Altmeisters — man hat sie der berühmten „Disputa" Raphael's an die Seite gestellt und die bedeutendste Erscheinung nach ihr genannt —, wir bedauern, dieselbe hier nicht näher analysiren zu können, weil es zu weit führen würde. Wir bedauern es um so mehr, da in ihr die neue christliche Kunstrichtung und die Kirche als Quelle derselben auf recht sinnige Weise verherrlicht wird, sie also als das künstlerische Glaubensbekenntniss Overbeck's und seiner Kunstgenossen bezeichnet werden könnte.

Noch müssen wir zwei grössere Werke Overbeck's erwähnen, nämlich seinen umfangreichen Cyklus „evangelischer Darstellungen" — es sind vierzig verschiedene Blätter, und wir möchten noch die verwandten vierzehn „Stationen des Leidens Christi" hinzuzählen — und die Cartons zu „den sieben heiligen Sacramenten". Ueber erstere, welche von düsseldorfer Kupferstechern sehr schön gestochen und so im Volke weit verbreitet sind, sagt Schadow: „Der Künstler wird seinen Zweck erreichen, denn sie müssen bei ihrer Vortrefflichkeit in dem Beschauer die heiligen Gedanken und Empfindungen anregen, welche ihn beseelten, als er sie schuf"; und anderswo urtheilt eben derselbe also: „In der Composition evangelischer Thatsachen hat ihn Niemand übertroffen und wird es auch nicht so leicht, denn dazu gehört ausser dem Kunsttalente eine grosse und reine Seele, wie er sie wirklich besitzt."

Was sodann die sieben Sacramente betrifft, so sollen sie nach des Meisters eigenen Worten nicht sowohl eine Darstellung der in der Kirche bei Spendung der Sacramente üblichen Gebräuche sein, als vielmehr eine Verherrlichung der Gnaden, die mittels derselben uns zu Theil werden, wie es durch Zusammenstellung der Vorbilder des alten Testamentes mit deren Erfüllung im neuen sich klar herausstellt. Diese seine Darstellungen werden von allen Kennern sehr hoch geschätzt. Overbeck selbst hat den Bildern eine Erklärung über seine Auffassung in denselben beigegeben, eine Erklärung, die nicht bloss das Verständniss bedeutend erleichtert und erhöht, sondern auch ein herrliches Zeugniss von dem tiefsinnigen Geiste des Künstlers ablegt [1]). Wir können es uns nicht versagen, hier einige Sätze aus dieser Erklärung anzuführen, weil sie den edlen Künstler und seine edle Kunst treffender charakterisiren, als lange Lobesreden: „Mir ist die Kunst", sagt er, „gleichsam eine Harfe David's, auf der ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn. Denn, wenn Erde und Meer mit Allem, was sie erfüllt, wenn die Himmel und alle Kräfte der Himmel sich zum Preise ihres Schöpfers vereinigen, wie sollte da der Mensch nicht mit allen seinen Gaben und Fähigkeiten, mit denen ihn die Weisheit und Güte Gottes so reich ausgestattet hat, in diesen allgemeinen Preis des Schöpfers einstimmen, und wie sollte namentlich eine der edelsten Gaben, die er besitzt, die schöpferische Macht, wie sie sich in der Kunst offenbart, nicht ihren höchsten Ruhm, ihre erhabenste Bestimmung darin erkennen, in ihrer eigenthümlichen Sprache dem Herrn Lobgesänge oder Psalmen darzubringen? Und als solche Psalmen möchte ich nun eben die sieben Bilder von den Sacramnnten angesehen wissen; Psalmen, deren Grundthema sich in die wenigen Worte des 116. Psalmes zusammenfassen lässt: „Lobet den Herrn, alle Völker, lobet ihn, alle Nationen! Denn es ist bestätigt über uns seine Barmherzigkeit, und die Wahrheit des Herrn bleibt in Ewigkeit." — Und den näheren Zweck, warum er diese Psalmen gesungen, gibt er dahin an, dass sie, wenn der Herr in seiner Gnädigkeit sie segnen wolle, „wie volle Orgeltöne laut erschallen mögen, um viele Herzen seiner Brüder zu wecken, zu erwärmen und zu beleben; bei denen aber, die ausser der Kirche stehen, Vorurtheile zu zerstreuen, irrige Vorstellungen zu berichtigen und die Lehre der Kirche in ihrer ganzen Schönheit und Erhabenheit zu zeigen und so das Reich Gottes zu fördern, dem allein Preis, Ehre und Herrlichkeit gebührt in Zeit und Ewigkeit."

So stand er da, und in diesem Geiste schaffte der edle, fromme, kindlichreine Künstler, und von ihm ganz besonders gilt das Wort, das Böhmer an die alten deutschen Meister gerichtet:

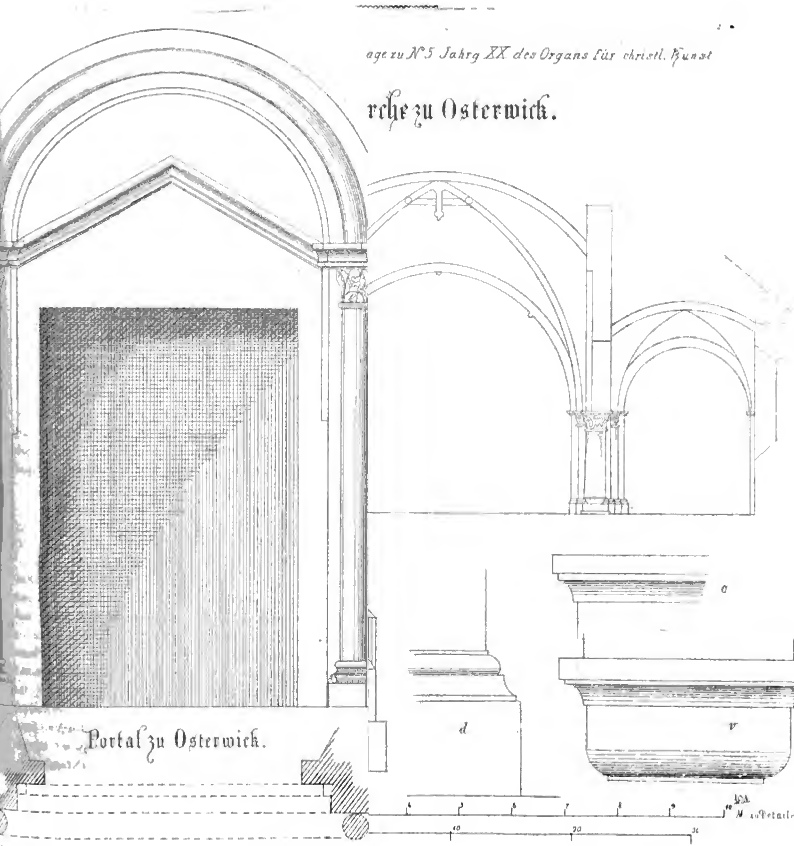
> „Nicht Maler, nein, Apostel seid ihr, Meister,
> Das ew'ge Wort, ihr sprecht es aus in Farben;
> Nicht Ohren zwar, doch predigt ihr den Augen.
>
> Abglanz des Reichs, das ihr, verklärte Geister,
> Nun schaut, um welches eure Mart'rer starben,
> Ist mir vergönnt, aus eurem Werk zu saugen."

Ja, der Abglanz des himmlischen Reiches leuchtet aus diesen Bildern uns entgegen, eine Kunde vom Jenseits spricht aus ihnen zu dem frommen Beschauer.

Und derselbe frische Geist, wie in seinen früheren Arbeiten, weht auch noch in seinen letzten Werken; es sind: „Das Jüngste Gericht" und „Die Heimkehr eines Brautpaares."

Wenn wir nun in kurzem Ueberblicke Overbeck's bedeutendere Gemälde nochmals unserem Geiste vorführen, so finden wir, dass dieselben in etwa die Bilder seines eigenen Lebens sind, die Marksteine, darein die wichtigeren Erlebnisse von des Künstlers selbsteigener Hand eingegraben wurden. Sein erstes Gemälde hat er in Wien begonnen und in Rom beendet. Und während er in Rom hieran, an diesem „Einzuge in Jerusalem", malte, da arbeitete er auch an seinem geistigen Einzuge in das zweite Jerusalem, an seinem Eintritt in die Kirche Gottes. Auch diese Arbeit mochte er in Wien schon begonnen haben; er vollendete sie zu Rom. — Und da die Zeit der frischen Manneskraft herangenaht, schuf er sein bedeutsamstes Gemälde voll Kraft und Geistesadel: im „Triumph der Religion in den Künsten" verkündete er der Welt, dass eine neue Richtung in der Malerei sich Bahn gebrochen, dass die Kirche auch in den Künsten glorreich triumphire. Man verspottete ihn ob solcher Ansichten, ob dieser Bestrebungen; aber er fand bei seinem Leiden Trost in den Evangelien, im Leben und Leiden des Herrn, da er seine „evangelischen Darstellungen" malte; er schöpfte Kraft und Stärkung aus den Gnadenmitteln der Kirche, aus den heiligen Sacramenten und vollendete nach vieljährigen, tiefen Studien die Cartons zu den „sieben Sacramenten". — Und als er alt geworden und da es ihn an den Tod gemahnte, malte er — bis zum 4. November, acht Tage vor seinem Tode — an der „Heimkehr eines Brautpaares"; doch er vollendete es nicht, denn der Tod rief ihn ab; dort oben aber wird der Brautzug vollendet, der Bräutigam wird die fromme Künstlerseele heimführen in das neue

1) Diese Erklärung ist auch enthalten im „Organ für christliche Kunst", Jahrgang 1865.



gestehen müssen, dass Overbeck's Gemälde nicht bloss | vollem Bewusstsein, und wenn ihn zuweilen die Schwäche

wird die fromme Künstlerseele heimführen in das neue

1) [illegible] „Organ [illegible] Kunst", Jahrgang 1865.

Vaterhaus, in die neue Heimath, in der sie ewig wohnen soll. Und beim „Letzten Gerichte“ — so heisst die andere seiner letzten Arbeiten — wird er reichen Lohn für seine Mühen und sein Wirken ärnten.

Schon oben ist bemerkt, dass Overbeck mit Ausnahme weniger Bilder nur heilige Gegenstände behandelt hat. Hier sei noch auf eine andere Eigenthümlichkeit seiner Kunst aufmerksam gemacht, nämlich darauf, dass er nur ungern dem Zarten, der Milde etwas vergab, das er namentlich das Gewaltige und Furchtbare eines Michel Angelo stets verschmähte. Wenn Michel Angelo „die Hölle mit der Hölle Gluthen malte“, so folgte Overbeck gleich Raphael dem Ruf der Anmuth und der Milde. So weiss Overbeck unter Anderem von einem Judas nichts. Auf seinem Abendmahle sieht man nur den umgeworfenen Stuhl, wo der hinausgegangene Verbrecher gesessen. Er malte die zwölf Apostel, aber die Stelle von Judas nimmt Paulus ein. So versinnbildete Overbeck lieber die Barmherzigkeit Gottes, als seine Gerechtigkeit, eher die Liebe des Herrn und ihre Thaten, als seinen Zorn und seine Strafen. Desshalb gelten nicht bloss von der Kunstrichtung der Maler des Klosters San Isidoro überhaupt die oben citirten Verse, sondern ganz besonders und in doppeltem Maasse von unserem Overbeck:

„Du wandlest deine Tritte
Vom falschen Glanze fern
Und bautest deine Hütte
Im Gnadenlicht des Herrn.“

Und wenn wir aus der Literatur eine Parallele wählen wollten, so würden wir mit Professor Sepp ihn den „Calderon der Malerei“ nennen, oder wir würden die Liederdichterin Louise Hensel nennen, die eben so sanft und zart, so innig und sinnig gesungen, wie er sanft und zart und innig und sinnig gemalt. Nur hat Overbeck noch den Vorzug, dass er mannigfaltiger ist und dass er nicht selten recht Grossartiges und Erhabenes zu seinen Entwürfen wählt und es grossartig und erhaben ausführt. Oder, um einen noch treffenderen Vergleich zu ziehen — Overbeck hat ihn selber angedeutet —, so war seine Kunst eine Harfe David's, und seine Gemälde sind eben so viele Psalmen und Lobeshymnen. Wie in den Psalmen, so klingen auch in seinen Bildern das innigste Gefühl und die grösste Erhabenheit in wundersamer Harmonie zusammen, und gern lauschen wir diesen vollen, reinen, engelgleichen Tönen.

Ja, selbst Männer, denen sein Streben missfiel, und Künstler, die seiner Richtung nicht huldigten, haben es gestehen müssen, dass Overbeck's Gemälde nicht bloss von hoher Kunstvollendung zeugen, sondern dass in ihnen auch ein edler Geist sich offenbare. Abgesehen von den Verunglimpfungen jener, die in ihrer Beschränktheit nicht nachliessen, ihn der Bigotterie zu beschuldigen, fand er fast allgemeine Anerkennung. Die bedeutendsten Kenner rühmen sein grosses Kunsttalent. Wir wollen hier nur auf das Urtheil eines Protestanten aufmerksam machen, weil dasselbe doch wohl nicht mit dem Vorwurf der Parteilichkeit belastet werden kann. Der Professor Hagen in Königsberg nämlich, welcher die Conversion Overbeck's höchlichst bedauert, kann nicht umhin, seinen Bildern „Vollendung der Formen, eine sanfte, stilvolle Rhythmik, zartes Gefühl, eine feierliche und heitere Milde“ zuzuschreiben und zu gestehen, dass „kein Maler das dem alttestamentlichen Geiste entgegengesetzte weibliche Wesen des Christenthums — bei dem das rechte Handeln ein Leiden, das rechte Streben ein Entsagen ist — inniger auffasse, als Overbeck, der so gern die Unschuld und Frömmigkeit zeichne.“

Und wie konnte es auch anders sein? Muss doch der Künstler das schaffen, wovon seine Seele am tiefsten ergriffen ist, und war doch Overbeck selbst unschuldig und fromm, milde und zart, bereit zum Entsagen und zum Leiden. Und wenn Michel Angelo mit Recht behauptet, dass die echte Kunst durch den Geist, in dem sie arbeite, edel und fromm sei, dass sie der Seele die Schwingen zur Frömmigkeit verleihe, da Gott selbst durch ihre Weihe den Künstler zu sich emporziehe, so hat das alles an dem jüngst verstorbenen Altmeister der Kunst sich fortwährend bewahrheitet. Seine Kunst und sein Leben entsprachen sich in Allem so vollständig, dass, wer seine Bilder betrachtet hatte, an dem edlen Charakter dieses frommen Mannes nicht mehr zweifeln konnte, und dass, wer nur einmal mit ihm verkehrt hatte, eben so wenig die Reinheit und den Adel seiner Kunst in Abrede zu stellen wagte.

Edel und fromm, wie er gelebt, so starb er auch. Schon vor drei Jahren wurde er von einer Krankheit heimgesucht. Der heilige Vater beehrte damals den greisen Maler, der sein Leben und seine Kunst ganz dem Dienste der Kirche gewidmet, mit einem Besuche, und da der Künstler genesen, schenkte er ihm die päpstliche Medaille. Als Overbeck wieder erkrankte, übersandte ihm der Papst am 11. November durch einen Prälaten des Vaticans seinen Segen. „Das Krankenbett des herrlichen Mannes“, so schreibt man aus Rom, „war eine wahre Erbauung. Er betete fast ohne Unterlass und hatte auf den sterbenden Lippen noch für Jeden ein liebes, tröstendes Wort. Er war fast beständig bei vollem Bewusstsein, und wenn ihn zuweilen die Schwäche

betäubte, so war der Blick nach oben gerichtet und seine Hand bewegte sich, als wenn er zeichnen wollte." Dreimal während seiner kurzen Krankheit empfing er die heilige Communion, das letzte Mal am Morgen seines Todestages. Er starb am 12. November Abends 6 Uhr voll Ruhe und zufriedenen Herzens. Seine Leiche lag im Sarge wie ein Engel des Friedens.

So verschied der ehrwürdige Altmeister der Kunst, im Alter von achtzig Jahren, von denen er fast sechs Jahrzehende in der heiligen Stadt zugebracht hatte. Es verschied einer der edelsten, reinsten, liebenswürdigsten deutschen Charaktere, denen wir im Laufe dieses Jahrhunderts begegnen, ausgerüstet mit allen Gaben des Geistes, mit dem feinsten Gefühl und Sinn für das ewig Schöne in der Kunst, ein treuer Sohn seines Vaterlandes, ein treuer Sohn seiner Kirche.

Am 13. November, Nachmittags vier Uhr bewegte sich der Leichenzug von dem Hause des Verstorbenen in der Via Pia zur Pfarrkirche von Sanct Bernhard. Es folgte eine zahlreiche Menschenmenge; denn nur selten hat sich ein Mann die allgemeine Liebe und Achtung aller Stände in so hohem Grade erworben, wie Overbeck. Vornehmlich war die ganze Künstlerwelt Roms vertreten, die in ihm ihren Patriarchen und den Wiederbeleber der christlichen Kunst verloren hat. Der Sarg wurde von deutschen Künstlern zur Ruhestätte hingetragen.

Have! pia anima! Have!

Münster. Fr. R.

Ueber die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der bildenden Kunst.

I. Im Allgemeinen.

(Fortsetzung.)

Wir wollen uns aber jetzt zur gesegneten Schaar vollkommen gewordener Menschen wenden.

Hierin hat Fiesole Unübertreffliches geleistet. Wahrlich, der Meister, der das Glück erlöster Geister in solcher Weise aufzufassen und darzustellen vermochte, muss mit einem Vorgeschmack der Verzückung verklärt worden sein. Wir sehen hier in der That die Visionen, welche den demüthigen, der Welt entsagenden Mönch besucht haben. Man sieht Engel Diejenigen, welche erschaffen, aber nur wenig niedriger sind als sie selbst, mit sanften und freundlichen Geberden bewillkommen; aber dem armen Klosterbruder mit geschorener Krone und wollenem Kleide wird die zärtliche Umarmung der Engel verliehen. Auf verschiedenen Seiten der Schaar sieht man, wie der arme Mönch in so inniger Weise empfangen wird, während man, vermöge einer poetischen Gerechtigkeit, welche bei einem, der das Erzbisthum Florenz ausgeschlagen hat und behauptete, dass die einzige Würde, die er suchte, darin bestände, die Hölle zu vermeiden und ins Paradies zu kommen, verzeihlich war, Bischöfe und Cardinäle auf den zum Himmel führenden Pfad ohne solche hinreissende Demonstrationen dahin ziehen sieht. Das Gedränge der glücklichen Geister enthält alle Menschenclassen: den Bürger, Soldaten, das gekrönte Weib, aber die rührendsten Episoden beziehen sich alle auf die clerikalen und klösterlichen Opfer. Hier gehen zwei Brüder, der eine ein Priester, der andere ein Laie — Arm in Arm und sich in ihrer Vereinigung freuend — dahin, dort steht ein junges Paar mit Blicken der reinsten Liebe und zusammengeschlungenen Händen da, indem sein geschorenes Haupt und klösterliches Gewand besagt, warum es ihren Händen versagt war, im Leben vereinigt worden zu sein. Aber es gibt keine zarteren Bande, welche auf diesem Platze seligen Zusammenlebens dargestellt werden könnten, der fromme Mönch dachte nicht an Ehemänner und Ehefrauen, an Eltern und Kinder, oder wenn derartige Gedanken seinen Geist durchkreuzten, wie es geschehen sein wird, dann wurde ihre Aeusserung durch die Lehre klösterlicher Erbauung als unpassend unterdrückt.

In den nordischen Schulen und in der Sculptur überhaupt werden die Seelen als ungekleidet dargestellt. Diess gestattete einen anderen, von der heiligen Schrift hergeleiteten Zug. Memling und andere Meister stellten die Seligen dar, wie sie ihre Kleider der Rechtschaffenheit am Thore des Paradieses, zur äussersten Rechten, empfangen, wo Engel bereit stehen, sie ihnen anzuziehen. Auf anderen Bildern, von Luca Signorelli, empfangen sie eine Krone. Auf vielen Beispielen werden sie vom h. Petrus mit seinen Schlüsseln, als dem eigentlichen Wächter der Himmelsthüre, empfangen. Dies kommt in dem vorerwähnten autuner Basrelief vor. Hier, in den bekannten und auch unschuldigen „*Facetiae*" des XI. Jahrhunderts, hebt er die nackten als kleine Kinder dargestellten Seelen („denn diesen ist das Himmelreich") zu den Fenstern eines Gebäudes empor, welches jenes Haus des Vaters darstellt, „in welchem es viele Wohnungen gibt." In anderen Fällen der Sculptur, z. B. in der Kathedrale zu Ferrara, ist der Himmel unter der Gestalt des Schoosses Abraham's dargestellt, welcher, mit wenigen Seelen im Schoosse, zur rechten Seite sitzt. Auf dem Jüngsten Gerichte von Hans Memling gehen die Erlösten mit Engeln, welche sie singend begrüssen,

in eine gewöhnliche Kirche. Bei Fra Angelico ist ein italienischer Thorweg und die Gesegneten, welche bis dahin in einem sittsamen und schönen Tanze von Engeln geführt werden, werden hier bei ihren Füssen emporgehoben und man sieht sie durch das Portal dem Lichte zufliegen.

Die Darstellung des Weltgerichtes war der Prüfstein der Fähigkeiten mehrerer der grössten und einander entgegengesetztesten Meister, sowohl nördlich als auch südlich der Alpen. Den Anfang machte Giotto mit seinem (jetzt ruinirten) Gemälde an der Portalwand der Arena-Capelle zu Padua. Ihm folgte von den italienischen Meistern der feierliche Orcagna im *Campo santo* zu Pisa nach. Der Maler, der von diesen beiden Meistern durch seine Eigenthümlichkeit am meisten unterschieden ist, Angelico da Fiesole, hat mehrere vortreffliche Darstellungen dieses Sujets hinterlassen. Michel Angelo steht hier einzig da, wie bei jedem Sujet, welchem er den Stempel seiner verheidnischten Zeit und seiner „*maniera terribile*" aufgedrückt hat. Auch Tintoretto, Luca Signorelli, Camillo Filippi, Pellegrino Pellegrini (genannt Tibaldi), Camillo Procaccini und andere italienische Meister haben dieses Sujet dargestellt. Von den deutschen Meistern nennen wir Hubert und Johann van Eyck, Bernd van Orley, Hans Memling, Rubens, Klöcker von Ehrenstrahl und den Malerfürsten Peter von Cornelius. In Frankreich haben wir eine gute Darstellung dieses Gegenstandes in Sculptur im Mittelchore der St. Peterskirche zu Nantes, von einem unbekannten Meister und im kaiserlichen Museum zu Paris, von Jean Cousin. — Diese Meisterwerke wollen wir nun eingehender betrachten.

1. Das Weltgericht Giotto's über dem Portale der Arena-Capelle zu Padua.

Das Weltgericht Giotto's befindet sich über dem Portale der Arena-Capelle zu Padua. Wenn wir dem Chor den Rücken wenden, steht das grossartige Bild vor uns; es nimmt die ganze westliche Wand der Kirche über der Thüre ein. In einer von Cherubim gehaltenen irisfarbenen Glorie, auf einem Regenbogen sitzend, unter dem die vier evangelischen Symbole vortreten, erscheint in übermenschlicher Grösse der Weltenrichter. Grosser und schwerer Ernst bedeckt das Antlitz, seine Haltung ist Ruhe, die offene Rechte spricht Annahme, die Linke Verdammniss aus. Unzählige (so scheint es) Schaaren der Engel umschweben in der Höhe den Thron: die vorderen tragen die Marter-Instrumente, aus den anderen spricht Anbetung und Lobgesang, die obersten breiten den Himmel aus. Vor Christus sind nicht, wie man sonst dies findet, Maria und der Täufer Johannes, wohl aber zu beiden Seiten im Halbkreise, auf zwölf Stühlen sitzend, die Apostel, ernste, würdevolle Gestalten, ohne Bewegung und Affect. Unterhalb Christo sehen wir das Kreuz, von zwei Engeln gehalten, das Zeichen des Segens — das Zeichen, das uns richtet, von welchem herab schon auf Erden Christus Seligkeit und Verdammniss aussprach.

Im Kranze der Engel, welche die Glorie Christi tragen, lassen die untersten die Posaunen des Gerichts erschallen; die Gräber thun sich auf, die Todten gehen daraus hervor. Zur Rechten Christi über den Gräbern sammeln sich die Schaaren der Gerechten, von den Engeln geführt, alle nach oben freudig aufblickend; Päpste und Bischöfe, Könige, Fürsten, Geistliche, Weltliche, Männer und Frauen, jedoch alle ohne persönliche Andeutung, bilden diesen überaus herrlichen Chor; über ihnen naht sich dem Throne Christi, gleichfalls von Engeln geführt, eine Schaar von Heiligen. Von den Füssen Christi geht ein Blutstrom aus, der in der Tiefe als Flammenmeer die Unseligen verschlingt. Auch hier erkennt man mehrere Stände und Geschlechter, doch vorzüglich Päpste, Bischöfe und Klostergeistliche, die für Simonie und Geschlechtssünden büssen müssen. Wir wollen diese gräulichen Scenen nicht näher schildern, an deren Darstellung sich die Kunst bis auf die neueste Zeit abgemüht, in der Hoffnung, sie für die bildliche Poesie umschaffen zu können; wir gedenken nur des grossen Teufels (Lucifers), der hier so recht in der Finsterniss, als graue Schattengestalt, kolossal und dreiköpfig, auf zwei Drachen sitzt, deren Rachen Sünder verschlingen. Seine Ohren sind wie zwei Schlangen, mit Figuren in ihren Rachen, während sich zwischen seinen Beinen ein grinsendes gekröntes Haupt befindet. Auf allen Seiten eine verworrene Masse von Qualen, welche jedoch nur roh ausgeführt ist. Uebrigens erlaubt uns die Kleinheit der Figuren in der Hölle, das Ganze im Allgemeinen als den Ort der Finsterniss und Qual, der Absonderung von Christo zu betrachten, wie denn Giotto auffallend jeden Gedanken im Bilde nach seiner Bedeutung mit grösseren oder kleineren Figuren ausgesprochen hat. — Nur noch eine Gruppe bleibt zu erwähnen, die eigentlich nicht in den Ideenkreis des Jüngsten Gerichts gehört, wohl aber aus der kirchlichen Vorstellungsweise der Zeit sich erklärt. Ein knieender Mann und ein Geistlicher halten das Modell einer Kirche, welches drei Engel in Empfang nehmen; es ist Enrico Serovega, der Gründer der Capelle, mit seinen Geistlichen, und die Kirche ist die gegenwärtige der Arena:

„Für seine Seele hat er sie bauen lassen, und nun am Tage des Gerichts legt er sie in die Wagschaale, damit dieselbe für ihn sinke“ [1]).

2. Die Weltgerichte Orcagna's.

A. Auf dem *Campo santo* zu Pisa.

Auf dem Gemälde des Andrea Orcagna im *Campo santo* zu Pisa sitzt Christus seiner Mutter zur Rechten und mit dieser, auf einer Art Regenbogen von Mosaik, von einem Glanzgewölk umstrahlt, in welchem man Engel mit den Werkzeugen der Passion und anderen Beizeichen sieht. Etwas tiefer sitzen links und rechts die Apostel. Weiter unten hält ein Erzengel zwei Rollen. Neben ihm erschallen Trompeten. Zu seinen Füssen bückt sich, einen Theil des Gesichtes mit der Hand verhüllend, ein anderer Engel mit dem Ausdruck des Schreckens (vielleicht der Schutzengel der Menschheit). Noch tiefer sondern Engel, in reicher Rüstung die Guten und Bösen wie sie dem Grabe entsteigen. Der verschiedene Ausdruck der Erstehenden ist meisterhaft. Der Höllenpfuhl daneben ist ein Ausdruck alles Grässlichen. Es sind meist Bildnisse nach der Natur, des Malers Freunde jubilirend, die Feinde flackernd im Höllenpfuhl.

Das Seitenstück zu diesem Jüngsten Gerichte von Andrea Orcagna ist sein „Triumph des Todes“ — ein Bild, das wegen des Reichthums und der abenteuerlichen Phantasie des Malers merkwürdig ist. Rührend ist hier die Gruppe der Unglücklichen, der Blinden, Lahmen und Armen, die den Tod als ihren Befreier vom Elend anrufen. Diese Darstellung erinnert an ein treffliches Bild von Franz Franke dem Sohne (in der königlichen Galerie zu München, nach Mannlich Nr. 556). Dasselbe zeigt im muthigen Getümmel rasche Jünglinge und fröhliche Mädchen, kräftige Männer und muntere Knaben, Könige und Bettler, Menschen und Thiere in ein buntes gedrängtes Heer vereinigt, gegen die grauenvolle Gestalt des Todes anstürmend. Einer nach dem anderen stürzt, von dem unsichtbaren Geschoss des gewaltigen Schützen, der keinen verschont, getroffen. Sein greiser Gehülfe, die Zeit, wüthet mit der Sense gegen die Sinnbilder der Künste und Wissenschaften und zerstört auch das, wodurch der Sterbliche hofft, sein Andenken vor der Vergessenheit zu retten [2]).

B. In der Strozzi-Capelle der Kirche S. Maria novella zu Florenz.

Hier hilft der Engel einem Erstehenden aus der Gruft und wird ein Sünder, der in seinem Grabe verborgen bleiben möchte, von einem Teufel bei den Haaren herausgezogen. Zu einer anderen zögernden, verschleierten Gestalt tritt ein Engel und fasst sie bei der Hand, um sie gegen Himmel zu führen.

1) Vergl. Cotta'sches Kunstblatt, 1837, Nr. 92.
2) Vergl.: v. Quandt, Streichereien im Gebiete der Kunst. I. 78.

3. Die drei Weltgerichte Angelico's.

A. In der Akademie zu Florenz.

Angelico hat das Jüngste Gericht mehrmals behandelt; am vollständigsten in demjenigen Bilde, welches jetzt der Akademie zu Florenz angehört.

Dieses Gemälde ist mit unaussprechlicher Zartheit und Liebe gemalt. Vor den Thoren der Stadt Gottes, aus welchen ein goldenes Licht strahlt, geht die Auferstehung vor sich. Christus, der Seligste und Vollkommenste, erwartet die Seinen; liebende Seelen begegnen liebenden Seelen, keine soll einsam zu der schönen Wohnung eingehen. Eine nur weilt verlassen und findet keine wiederliebende Seele, mit der sie Hand in Hand zum Himmel wandeln könnte; da tritt ein Engel zu ihr und reicht der verlassenen die Hand. Das Paradies ist ein anmuthiger Tanz von Engeln und Seligen auf einer grünen Wiese [1]). Bei der Hölle ist Fiesole hier dem Komischen anheim gefallen.

B. Im Palaste Corsini.

Dieses ist das reichhaltigste. Der versammelte Himmel erwartet die seligen Geister, welche Hand in Hand über Wolken zum Sitz der Unsterblichen wallen. Der Jubel des Wiedersehens ist unbeschreiblich; Liebende und Freunde finden sich wieder, sinken einander in die Arme und sind von nun an unzertrennlich. Was unsterblich ist, hält das Grab nicht zurück; die Seligkeit und Liebe reicht aus einer Welt in die andere; die Qualen der Verurtheilten, welche die andere Seite der Tafel anfüllen, hat Fiesole nur angedeutet und in ein Flammenmeer verhüllt. — Merkwürdig und für den Künstler bezeichnend ist, dass die Verdammten hier fast lauter Mönche sind.

C. In der Sammlung des Lord Ward zu London.

In diesem Gemälde ist jene Partie am besten, welche den Auserwählten gewidmet ist. Aber die Figuren sind hier im Allgemeinen mit mehr denn gewöhnlicher Kühnheit aufgefasst, und haben weniger den Charakter der Ruhe, als auf den anderen Jüngsten Gerichten Fiesole's [2]).

1) Vergl.: Kugler, a. a. O. I, 358. — Cotta'sches Kunstblatt, 1820, Nr. 20, S. 80.
2) Vergl.: *Crowe & Cavalcaselle, Hist. of painting in Italy I, 507.*

(Fortsetzung folgt.)

Gedanken eines Protestanten über gothischen Kirchenbau.

(Proben aus Appelius' „Aufgaben".)

(Fortsetzung.)

Mit welchen Augen oft Leute Kunstwerke betrachten, gleichsam wie ein Kind, das seine Bilderfibel für lockender als ein Gemälde von Raphael hält, beweiset das Urtheil eines französischen Architekten, welcher vor der Restauration des Domes zu Speyer denselben ein altes, plumpes Gebäude nennt, das in einem rohen, „gothischen" Stile aufgeführt sei.

Trotz des Urtheils, welches wir vorhin von Johann Kreuz hörten, ist derselbe doch ein entschiedener Verehrer des gothischen Stils und fordert ihn als ausschliessliche Bedingung für die ästhetische Vollendung seines Kirchen-Ideals. Wir sehen ihn aber, trotz seiner Verehrung für den germanischen Baustil, zu anmaassendem Urtheile über die herrlichsten Erzeugnisse dieses Stils, und selbst zur Verdächtigung des Geistes, der ihn hervorrief, fortgerissen, und wir haben daran ein Beispiel von dem Einflusse, welchen fixe Ideen auf das Urtheil über Kunstwerke ausüben, und eine Lehre, nicht zu viel auf solche Kritik zu geben, sondern am Kunstwerke selbst die Wirkung desselben zu studiren.

Indem wir die Versuche, den germanischen Stil nach vorgefassten Meinungen zu modeln, entschieden abwehren, und sein Gedeihen nur auf dem Wege der Tradition erwarten, stellen wir keineswegs den kölner Dom als absolutes Vorbild hin, so dass alle Kirchen nur ein genaues Nachbild desselben sein müssten, sondern er gilt uns nur im Ganzen und Grossen für die würdigste Art des altdeutschen Kirchenstils, für den Canon der christlichen Kunst, welcher das freie Schaffen aus gegebenen Elementen nicht hemmt, sondern regelt und dem Geiste Raum gibt, Besonderes, das ein inneres Recht in sich hat, weiter zu entfalten.

Man hört zu Zeiten tadelnde Urtheile über den germanischen Baustil und dessen Vorbild, den kölner Dom, die so kindisch sind, dass man erwartet, der Tadler werde noch als Motiv seiner Abgeschmacktheiten hinzufügen, dass sich hinter die Portalreliefs leichter der Staub setzt, dass die durchbrochenen Thürme nicht bombenfest sind und dass eine Kirche, um allem diesen Tadel zu entgehen, im Casemattenstile erbaut sein müsse.

Es durfte nicht verschwiegen werden, dass die deutsche Kirchenbaukunst auch ihre Gegner hat. Ob dieselben den kölner Dom wirklich nicht nach ihrem Geschmacke finden, oder ob sie nur aus deutscher Selbständigkeit eine aparte Meinung haben wollen, dies zu ermitteln, ist nicht der Mühe werth. Im Angesichte des Domes werden jedem empfänglichen Beschauer Mäkeleien angedeuteter Art lächerlich vorkommen und ihm die Freude an dem tiefsinnigen, grossen Meisterwerke nicht verkümmern. — Wir besorgen nicht, dass die Gegner des germanischen Kirchenbaustils den Werth und die Angemessenheit desselben für deutsche Kirchen verdunkeln und verdrängen werden. Sollen wir aber sagen, von woher seinem Gedeihen die grössere Gefährdung droht, so geschieht dies von solchen, welche sich zu seinen Freunden zählen, aber auch nur eine selbstsüchtige Vorliebe für ihn hegen.

Statt seine Gesetze gründlich zu erforschen, sich ihnen unterzuordnen und in ihrer strengen Durchführung reine und harmonisch schöne Verhältnisse, nach dem Vorbilde der Meisterwerke zur Anschauung zu bringen und gegliedert darzustellen, bevorzugen sie einzelne auffällige Gebilde dieses Stils, componiren Bauwerke, die aus besonderen Lieblings-Ideen oder phantastischen Launen und nicht aus einem ruhigen Verständnisse ihres Zweckes hervorgehen und bei welchen jene Gebilde nicht aus innerer Nothwendigkeit, sondern nur eines einseitigen Effectes wegen ganz unvermittelt angebracht werden.

Allerdings wird ein Baumeister in dem genannten Stile nur dann etwas Ausgezeichnetes leisten können, wenn er neben künstlerischer Begabung zugleich tiefe, christliche Anschauungen hat. Ein innerlicher Heide wird nie ein christliches, germanisches Gotteshaus denken und bauen können. Wer seine Studien vorzugsweise der Antike zuwendet und nur im Hellenenthum die Welt der Kunst findet, wohl gar mit ihr, bis zur Beschönigung frivoler Schaustellung, Götzendienst treibt, wer mehr einen Tempel als eine Kirche im Auge hat, wer seinen Rationalismus in der Baukunst geltend macht und die Kirche nur um der Predigt willen baut, oder wer nur das Alterthümliche, nicht das zur Vollkommenheit Ausgebildete beim Kirchenbau in Betracht zieht, der wird antike Säulenhallen oder ein majestätisches Kuppelgewölbe oder einen Basilika-Bau dem germanischen Kirchenbau vorziehen. Auch ist jenes Bauen weniger schwierig in der Ausführung, bedarf nicht so vieler Vorstudien, gestattet eine freie Entwicklung der Formen, macht die dabei stattfindenden Versehen und Fehler weniger auffällig und kann oft mit geringen Kosten hergestellt werden. Aus allen diesen Gründen wird es vielfach empfohlen und ausgeführt. Dies ist namentlich von Schinkel, Stüler und anderen berliner Architekten geschehen. Semper, ein Schüler von Schinkel, entwarf den Plan zu der Nicolai-Kirche in Hamburg im

Rundbogenstil, und da der von Scott im Spitzbogenstil entworfene Plan von Zwirner und Boisserée zur Ausführung empfohlen wurde, verfasste Semper eine Schrift, in welcher er beweisen wollte, dass die Gothik sich nicht für ein dem Protestantismus bestimmtes Gotteshaus eigne. Ein anderer Architekt, H. Hübsch, Erbauer des Museums zu Karlsruhe, erklärte sich aus allgemein baukünstlerischer Rücksicht gegen die Gothik. Wider den Begriff des Schutzes im geschlossenen Raume schafft die Gothik nach ihm nur Glashäuser und geht im Thurmbau auf. Auch ist ihm das Detail zu unendlich vervielfältigt und in der Wölbkunst leistet sie ihm nicht das Höchste, denn der kölner Dom habe nicht über 40 Fuss breite Gewölbe, während in Italien solche 60 Fuss messen etc.

Wir glauben in den früher ausgesprochenen Ansichten vom germanischen Stile solche Einwendungen abgewehrt zu haben.

Nur wer christliche Tiefe hat und den Gedanken derselben auch symbolisch zu erfassen vermag, ist im Stande, christlich-germanische Kirchen zu bauen. Aber nicht nur der Sinn der Baumeister, auch der Sinn des Volkes muss für diesen Gedanken geweckt und erzogen werden. Das geschieht durch Erhaltung der alten Kirchen, welche als Kunstwerke vom christlich-germanischen Geiste früherer Zeiten Zeugniss ablegen und durch Hebung der kirchlichen Baukunst durch ein anerkanntes, waltendes Princip und durch Bauunternehmungen nach demselben. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Unser Wallraf-Richartz-Museum wurde kürzlich um einen kostbaren Schatz bereichert, nämlich durch die colorirten Original-Cartons von J. J. Ramboux zu den Stickereien im hohen Chore des kölner Domes. Diese Cartons, 43 an der Zahl, wurden von dem Künstler während der letzten Jahre seines Lebens als Vorlagen für die Stickereien entworfen, welche dann von den Händen kölnischer Frauen und Jungfrauen zum Schmucke der Rückwand der Chorstühle ausgeführt wurden. Sie bilden den werthvollsten Theil des dem kölner Museum übercommenen reichen Nachlasses des ehrwürdigen Meisters, dessen berühmte grosse Aquarell-Copieen-Sammlung alt-italienischer Meisterwerke bekanntlich eine Zierde der Sammlung der düsseldorfer Akademie bildet.

Düsseldorf. In der hiesigen Hauptpfarrkirche zum h. Lambertus (der ehemaligen Stiftskirche U. L. F.) ist bei den im Gange befindlichen Restaurations-Arbeiten ein Frescogemälde — oberhalb eines hergestellten Einganges — aufgedeckt worden, welches nach Gegenstand und Ausführung das Interesse der Kunstfreunde und Archäologen auf sich zieht. Dasselbe ist in seinen Conturen im Ganzen noch gut erhalten und stellt die in niederländischen und niederrheinischen Kirchen zuweilen vorkommende Legende von der h. Vilgefortis, auch St. Liberata und St. Kümmerniss genannt, dar. Das Frescogemälde in der Lambertus-Kirche zeigt die h. Vilgefortis am Kreuze inmitten eines von gothischem Mauerwerk umschlossenen Hofes. Die Figur ist mit einer langen Tunica bekleidet und hat ein männliches Antlitz mit reichlichem Kopfhaar und Bartwuchs. Aus ihrem Fusse selbst aber quillt Blut in einen davor stehenden Kelch. Die Zeichnung der Figuren, welche sich von einem röthlichen, mit lilienartigen Verzierungen bedeckten Grunde abheben, ist durchaus proportionirt und verräth einen nicht unbegabten Künstler. Seiner Entstehungsart nach gehört das Bild der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts an, was auch durch das am äussersten Rande unten links und rechts angebrachte Wappen bestätigt wird. Dasselbe zeigt zwei Mal den rothen Bergischen Löwen auf grün-weissem Doppelfelde, eine Verbindung, welche auf den Herzog Gerhard von Jülich-Berg (1437—1475) und dessen Gemahlin Sophia von Sachsen-Lauenburg als Dedicatoren schliessen lässt. Und vielleicht irren wir nicht, wenn wir in den portraitartigen Zügen des Spielmanns einen nahen Verwandten jenes Herzogs Gerhard zu erkennen glauben, möglicher Weise seinen 1433 verstorbenen Vetter, Jungherzog Ruprecht von Berg, dessen früher Tod dem Ersteren die Nachfolge in die Herzogthümer eröffnet hatte. Bemerkenswerth ist, dass auch die Stiftskirche zu Cleve eine Erinnerung an die h. Vilgefortis in einem Altare bewahrte, den Herzog Adolf I. von Cleve am 20. Mai 1819 „zu Ehren des heiligen Ritters Georg und St. Vilgefortis der heiligen Jungfrau genannt Unkommer" gestiftet hatte. Man erklärt den letzteren Beinamen aus dem Schutze gegen Schulddruck und Haft (Niederdeutsch *kommer*), welchen der Volksglaube der Heiligen vindicirt habe: so wäre die *Liberata* (die Befreite) zugleich als *liberatrix* (Befreierin) der Gefangenen aufgefasst worden. Die noch vorhandenen Bilder der heiligen Vilgefortis gehören übrigens, was den Niederrhein und die Niederlande betrifft, meist dem XV. und XVI. Jahrhundert an.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 6. Köln, 15. März 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der bildenden Kunst.

(Fortsetzung.)

4. *Das Jüngste Gericht Michel Angelo's.*

Berühmter als die bisher erwähnten Darstellungen des Jüngsten Gerichtes sind die von Michel Angelo in der sixtinischen Capelle des Vaticans, das Bild von Rubens in der Pinakothek zu München und das von Cornelius in der St. Ludwigs-Kirche daselbst.

Die Darstellung Michel Angelo's, welche die Chorwand der genannten Capelle in ganzer Breite und in einer Höhe von 60 Fuss einnimmt und nach oben halbkreisförmig endet, ist eines der umfangreichsten Frescobilder der Welt und jedenfalls das gewaltigste seiner Art. Es herrscht in demselben eine erstaunungswürdige Grossartigkeit des Stils und der Phantasie; sie ist eine Sammlung grosser und trefflicher Zeichnungsstudien, aber eine das Herz erschütternde und erhebende christliche Poesie können wir nicht darin finden. Offenbar war der gewaltige Künstler ganz von dem Gedanken erfüllt, den Versuch einer Schilderung der entsetzlichsten Spectakelscenen zu wagen, die sich irgend denken lässt. Sein Gemälde sollte die kühnsten Bilder von Dante's Hölle überbieten. Er hat sich in die Schrecken jenes Tages versenkt, den der alte Kirchenhymnus den „Tag des Zornes" *(dies irae)* nennt und von dem es heisst:

Welch Entsetzen wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten!

In diesen Gedanken hat der Meister seine ganze Darstellung getaucht. Da ist nichts von der Glorie des Himmels noch von der Freude der Auserwählten zu schauen. Christus erscheint auf Wolken als Rächer und Richter. Zürnend wendet er sich gegen die Verbrecher und schleudert mit gewaltiger Handbewegung ihnen den Spruch der ewigen Verdammung entgegen. Kein Zug des Mitleids, kein Laut der Versöhnung durchbricht das allgemeine Wehgeschrei; selbst Maria, die Fürbitterin der Christen, wendet angstvoll das Haupt. — Von diesem Gesichtspuncte aus kann man Michel Angelo's Werk nicht genug bewundern. Alles auf diesem Bilde erregt Entsetzen; nichts beruhigt. Wie meisterhaft ist z. B. nicht der Ausdruck und die Stellung eines Verdammten, der in den Abgrund stürzt, von umwindenden Ungeheuern hinabgezogen. Er hält die Hand auf die Stirn, gleichsam über seinen Sturz nachsinnend und über dem Gedanken seines gränzenlosen Elends Alles vergessend. Auch die anderen Urtheilsgefährten starren vernichtet in schauderhafter Betäubung vor sich hin, den Schuldbrief ihrer Ruchlosigkeit auf ihren Zügen tragend. Aber in den Gruppen der Seligen und Verdammten wechselt das Gemeine nackter Gestalten in zum Theil unanständigen Stellungen mit dem Wilden, Gräulichen und Entsetzlichen ab. Mit solchen Parodien des letzten Gerichtes ist fürwahr der religiösen Erbauung nur wenig gedient. Der sieben Engel Posaunenschall im Augenblicke, wo der ewige Richter das Urtheil spricht, ist gleichfalls unpassend. Dieser erhebt sich mit der Miene und Stellung eines Jupiters, der auf die Giganten Blitze schleudert. Aus seinem Gesichte sprüht Zornwuth und Rache, durch keinen Zug von göttlicher Majestät und

Gerechtigkeitsliebe gemildert. Auch zittert Alles umher, selbst die Madonna. Ein zartes Mädchen fügt sich ihrer Mutter in die Arme. Schrecken verbreitet sich über Gerechte und Ungerechte. Doch die Apostel und Heiligen umgeben den furchtbaren Richter, Martyrer zeigen ihm ihre Wunden. Dem h. Bartholomäus hängt die Haut (wie widerlich!) über den Armen und an der Gesichtshaut erblickt man die Züge des Martyrers. Was soll man aber vom alten Charon sagen, dem mürrischen Graubart, der dort unten wie ein roher Bootsknecht auf eine Gruppe personificirter Seelen so grimmig zuschlägt!? — Ohne Frage ist diese Anschauung des Jüngsten Gerichtes eine durchaus einseitige, subjective. „Der grosse Hauptfehler", sagt Burckhardt[1]) treffend, „kam tief aus Michel Angelo's Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus heisst, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Aeusserung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die oberen Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der unteren. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in anderen Bildern dieses Inhalts schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michel Angelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letzteren hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele, viele und sehr grosse poetische Gedanken; von den beiden Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist die links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wodurch die eine, durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz grossartige dämonische Scene bildet, die andere aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich umklammernden bösen Geistern, wie von einem Schwergewichte hinuntergezogen wird. Die untere Scene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen. Allein, so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die malerischen Gedanken im Ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michel Angelo schwelgt in dem Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppirung der reinen menschlichen Gestalten in die Wirklichkeit rufen zu können. Das Jüngste Gericht war die einzige Scene, welche hierzu eine absolute Freiheit gewährte, vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspuncte aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive alle einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen grossen Composition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum und Wie der Stellung und Bewegung fragen und man wird Antwort erhalten."

Dieses grossartige Gemälde ist ein grandios gedachtes, mit der vollen Energie eines originellen Künstlergeistes erfundenes Bild! — Den Himmel bevölkert Buonarotti mit muskelkräftigen Gestalten, die gleichsam einem verschollenen Riesengeschlechte angehören. Die einzelnen Gestalten sind fast alle geistvoll charakterisirt. Einige entsetzen sich über die Qualen, welche den ewig Verdammten bevorstehen; in den Mienen der auf Charon's Schiff Geführten liest man die Pein banger Erwartung, während sich ein liebend Paar, das sich im Jenseits wieder gefunden, in seiner Herzensfreude umarmt. Drastisch ist der Kampf eines Engels und seines hässlichen Gegners um ein Individuum von zweifelhafter Befähigung für den Himmelsaufenthalt und die Angst einiger Frauen dargestellt, welche dem Teufel als Beute zufallen.

Es war zum dritten Male, dass Michel Angelo die Welt durch ein Werk der Malerei zur Bewunderung und rückhaltlosen Nachahmung hinriss: das erste Mal durch den berühmten florentiner Carton, dann durch die Decke der sixtinischen Capelle, jetzt durch das Jüngste Gericht. Diesmal war der Einfluss kein günstiger. Er verlockte zur äusserlichen Bravour, zur Uebertreibung in gewaltsamen Bewegungen, zum schlimmsten Manierismus. Was bei Michel Angelo der unmittelbare Ausfluss einer fast dämonischen inneren Gewalt gewesen war, das wurde bei den Nachfolgern hohle Affectation. Dadurch wurde er zuletzt in der Malerei wie in der Plastik der Ausgangspunct eines Manierismus, der lange Zeit auf der Kunst gelastet hat. An malerischer Gewalt bleibt trotz alledem sein Jüngstes Gericht „einzig auf Erden". An innerer Erhabenheit, an geistiger Grösse stehen die Deckenbilder unbedingt höher. Wenn ein Vergleich ge

1) Cicerone, S. 876.

stattet ist, so kann man sagen: die Decke der Sixtina verhält sich zum Jüngsten Gericht etwa wie die Giebelsculpturen vom Parthenon zum Laokoon.

Erwähnung verdient hier auch das grosse Bild von Tintoretto (in *Maria dell' Orto*) zu Venedig [1]). Christus kommt in Herrlichkeit, von den Heiligen umgeben. Engel blasen in die Trompeten, nackte Gerippe in Erde und Wasser fangen an, sich mit Fleisch zu kleiden. Die schon erstandenen Leiber der Verdammten stürzen, von Teufeln getrieben, hinweg, und einige der Seligen werden von Engeln emporgehoben. Unten sieht man den Charon, wie bei Michel Angelo. Wenn Tintoretto hier und in seinem Bilde von der Anbetung des goldenen Kalbes Buonarotti's grossen Stil mit Tizian's Zauber des Farbentones und des Helldunkels zu vereinigen suchte, so ist er zwar dem letzteren ziemlich nahe gekommen, hat aber die Grösse und Genauigkeit des ersteren nicht erreicht. Er hat seine Fehler, aber ohne seine Genialität und Correctheit. Schon Vasari bemerkt aber, Tintoretto's Jüngstes Gericht sei mit einer ausschweifenden Einbildungskraft gemalt, die in der That etwas Furchtbares und Schreckliches habe, aber es fehle an richtiger Zeichnung. Der Eindruck des Ganzen, das die Verwirrung und das Getümmel jenes Tages ausdrückt, versetzt auf den ersten Blick in Erstaunen. Prüft man es aber im Einzelnen, so scheint es nur zum Scherze gemeint. „*Un popolo di figure*", sagt Vasari, Alles in Bewegung ohne Gegensatz von Ruhe, ohne Ordnung und Anstand, Alles eingegeben von dem *furor pittoresco*, den Peter von Cortona dem Tintoretto zuschreibt.

Unter den älteren Darstellungen des Weltgerichtes verdient noch vorzüglich die in Fresco in einer Capelle des Domes zu Orvieto Beachtung. Sie ist von mehreren Malern ausgeführt, aber vollendet von Luca Signorelli.

Ganz im Geiste Buonarotti's ist ein Bild von seinem Lieblingsschüler Camillo Filippi im Dome zu Ferrara. Unter den Auserwählten brachte der Maler seine Freunde, unter den Verworfenen seine Feinde an. Seine Gattin sieht man hier unter den Seligen, auf seine vorige untreue Geliebte, die in den Höllenpfuhl hinabstürzt, ihren Hohn ausgiessend. Im Uebrigen hat er den Anstand mehr beobachtet als sein Meister.

In dem Bilde zu Bologna von Pellegrino Pellegrini, genannt Tibaldi, die Scheidung der Erwählten und Verworfenen nach der Weisung des Himmelsboten darstellend, wird die Zeichnung, die Stärke des Ausdrucks und die gute Anordnung und Mannigfaltigkeit der Menge von Figuren gerühmt. Das Antlitz des Engels ist ein Bildniss von Buonarotti, den der Meister sehr liebte.

Die Freske von Camillo Procaccini in der Kirche des h. Proculus zu Reggio stellt diesen Gegenstand gleichfalls mit grosser Kühnheit dar.

Im Besitze des Fürsten Tatitschew befand sich noch im Jahre 1841 ein Triptychon oder Reise-Altärchen, welches die Brüder Hubert und Johann van Eyck vielleicht für den Herzog von Burgund gefertigt, das aber später nach Spanien gekommen ist, wo es der genannte Fürst aus einem Kloster erstanden hat. Das Mittelbild, eine Anbetung der Könige, wurde ihm entwendet, so dass also nur mehr die beiden Flügelbilder vorhanden sind, von denen das eine die Kreuzigung Christi, das andere das Jüngste Gericht darstellt, welche beide nur etwa 21 Zoll hoch und 8 Zoll breit sind. Beide sind gleich Miniaturen aufs äusserste, aber meisterlich vollendet. Es sind wahre Kleinodien der Kunst.

Im Jüngsten Gerichte sitzt Christus mit ausgebreiteten Armen; zu seiner Rechten Maria, gegenüber Johannes der Täufer in grünem Mantel und nach alt-christlichem Typus. Posaunenblasende Engel umgeben sie; weiter unten die zwölf Apostel in weissen Kleidern; in der Mitte des Grundes die h. Jungfrauen und zu einer Seite die geistlichen Heiligen, unter denen Papst, Cardinal und Bischöfe, zur anderen Seite die weltlichen Heiligen, unter denen Kaiser, König und Fürsten sich bemerklich machen. Erde und Meer geben ihre Todten wieder. In der Mitte des Bildes der Erzengel Michael, eine überaus herrliche Gestalt, in dessen Ausdruck sich der höchste Ernst mit grosser Milde paart. Sein Schwert gewaltig schwingend, steht er kräftig auf dem geflügelten Tode, der die Hölle mit ihren nackten Verdammten und ihren Qualen durch grausige Ungeheuer umfasst. Es ist dies eine wunderbar erhabene und reiche Composition in kleinem Raume, werth dem berühmten Jüngsten Gerichte zu Danzig an die Seite gestellt zu werden [1]).

In der St. Jacobs-Kirche zu Antwerpen hat Bernd van Orley das Jüngste Gericht dargestellt — ein herrliches Gemälde, in welchem das Streben nach schönen, inhaltreichen Formen entschieden zu Tage tritt. Das Nackte in den Figuren der Auferstehenden ist von schönen Umrissen, bei mangelnder Reliefbildung; die Heiligen sind gross drapirt, die Bildnisse der Stifter von grosser Wahrheit [2]).

1) Gestochen von Leonardi.

1) Vergl. Kunstblatt, 1841, Nr. 4.
2) Vergl. Görling, Geschichte der Malerei. II, S. 6.

5. *Das Jüngste Gericht H. Memling's zu Danzig.*

Eine weit ältere grosse Darstellung, mit vieler Pracht ausgeführt, befindet sich in der Hauptkirche zu Danzig. Auf einem grossen Regenbogen thront der Weltrichter, über ihm vier Engel mit den Zeichen des Leidens. Hinter dem Regenbogen schliesst sich eng ein Wolkenkreis, auf dem die zwölf Apostel sitzen. Am Ende dieses Kreises zur Rechten kniet Maria, in betender Stellung, zur Linken Johannes der Täufer. Unter dieser Gruppe stossen drei Engel in die Posaune. Auf der Erde öffnen sich die Gräber und stehen die Todten auf. Riesengross gegen die Auferstehenden steht in der Mitte der Erzengel Michael in prachtvoller Rüstung, das ernste Haupt mit einer schmalen Binde geschmückt, aus der vorn ein juwelenreiches Kreuz emporsteigt. Die Rechte hält einen langen schwarzen Stab, in welchem oben ein kreuzförmiger Griff glänzt, die Linke, mit einem Stab sich kreuzend, die furchtbare Wage. Bis hieher wäre die Composition und Anordnung ziemlich angemessen. Auch sind die Köpfe von schönem Ausdrucke. Gegen Costume und Zeichnung ist jedoch um so mehr einzuwenden. Aber weiter unten sieht man eine Menge von Scenen, bei deren Erfindung der Künstler mehr dem Geschmacke seines Zeitalters als dem idealen Schönen folgte. Dahin gehört schon der Selige, der betend in der Schale der rechten Wage kniet, während die linke mit dem zu leicht Befundenen, den ein Teufel bereits beim Haare fasst, in die Höhe fährt. Die sonderbarsten Teufelshelfer treiben die Verdammten mit wahrhaft satanischer Freude dem Abgrunde zu. Noch grässlicher ist auf dem linken Flügelbilde der Höllenpfuhl und der Himmelssturz der von entsetzlichen Teufeln verfolgten nackten Gestalten in allen möglichen Stellungen geschildert. Dafür wird der Beschauer auf der rechten Seite des Hauptbildes durch die fromme Ruhe und das selige Vorgefühl entschädigt, das aus den Gesichtern der Auserwählten spricht, die sich der Himmelspforte zuwenden, welche auf dem rechten Flügelbilde sich öffnet. Sie ist, wie die hochgewölbte Eintrittshalle, im gothischen Stile gebaut. Trefflich contrastirt hier mit der Bosheit der Teufel und dem Jammer der höchsten Verzweiflung auf der linken Tafel der Ausdruck der langen Erwartung der erst Erstandenen und des freudigen und doch demüthigen Erstaunens der Seligen beim ersten Gefühl unaussprechlicher Wonne.

6. *Das Jüngste Gericht von P. P. Rubens.*

Obgleich der Darstellung von Michel Angelo in Hinsicht des Gewaltigen und Entsetzlichen weit nachstehend, hat doch die des Rubens in Bezug auf die dem Gegenstand angemessene Erfindung und Anordnung grosse Vorzüge. Christus erscheint hier in würdiger Stellung als Weltrichter auf einer Wolke, über ihm der ewige Vater und der h. Geist. Zur Rechten des Richters steht Maria, ehrfurchtsvoll gegen ihn gewendet, nahe bei ihr Petrus und hinter ihm die bekanntesten Heiligen, in Stellungen und mit Geberden, die ihrem Charakter und der Feierlichkeit der Handlung gemäss sind. Zu seiner Linken stehen die Väter und Propheten des alten Bundes, würdig und zweckmässig charakterisirt; unter diesen schwebt Michael, mit dem Blitze bewaffnet, den er mit heftiger Wendung abwärts gegen die auf der linken Seite weherufenden Verdammten schleudert, die theils von bewaffneten Engeln hinabgedrückt, theils von unten durch Dämonen in einen Feuerpfuhl hingerissen werden. Unter dem Sitze des Weltrichters werden von verschiedenen schwebenden Engeln die Posaunen geblasen. (Eine einzige Posaune wäre hinreichend und sogar von grösserer poetischer Wirkung.) Tiefer auf der rechten Seite sieht man in mannigfaltigen Gruppen die Auserwählten, die mit freudigem Gefühl (aber doch edlem Ausdrucke) himmelwärts streben und zum Theil von ihren Schutzengeln emporgehoben werden. Im Vorder- und Mittelgrunde endlich erscheinen noch viele aus den Gräbern erst auferstehende, theils schon geformte, theils noch sich formirende Menschengestalten. Sichtbar ist das Bestreben des Künstlers, schöne nackte Menschenfiguren beiderlei Geschlechts in mancherlei Stellungen vors Auge zu bringen. Durch diese Bemerkung soll jedoch nicht getadelt werden, dass unter den Seligen und den Verdammten der Geschlechtsunterschied bezeichnet ist, denn obgleich im Himmel (und in der Hölle) keine Heirathen geschlossen werden und aller Unterschied der Geschlechter dort aufhört, so müssen wir doch von einem Bilde, das den Zustand der Seelen im Himmel oder in der Hölle schildert, fordern, dass es wirkliche Menschen, auch mit Geschlechts-Charakter, uns darstelle. Dies kann aber ohne Verletzung der Scham geschehen. So beifallswürdig die Composition und Anordnung des Bildes von Rubens im Ganzen ist, so zieht doch die Stärke der himmlischen Darstellungen den Betrachter zu sehr von der geistigen Bedeutung ab, die hier doch die Hauptsache ist. Das Colorit und das Helldunkel sind meisterhaft, obgleich die Carnation auch hier weit hinter der von Tintoretto und Correggio zurücksteht. Dagegen sind der himmlische Vater und der göttliche Richter ziemlich gemeine Figuren. Von den Engeln kann kaum ein einziger schön genannt werden. Idealisch ist auch unter den Erwählten und Verworfenen keine

Gestalt. Beide bilden zwei lange Säulen von Fleischmassen, und es kann den Betrachter eine Angst anwandeln, es möchte so eine lange Menschenmasse überkippen. Ihr sinnreicher Gegensatz ist jedoch von grosser Wirkung; das Detail verräth viele Kenntnisse der Zeichnung und Anatomie und zeichnet sich durch grosse Mannigfaltigkeit aus. Aber vergebens sucht man hier den Ausdruck, weder der erhabenen Schrecken, die am Tage, wo das Loos aller Sterblichen entschieden werden soll, erwachen, noch der Wonne und des Dankgefühls der Seligen, noch der Rührungen, welche die Begegnung von Erwählten und Verworfenen erregen muss. Die Figuren lassen den Zuschauer kalt und ohne Theilnahme; denn ihren Gesichtern fehlt es an fühlbaren oder sichtbaren Gründen, warum der Eine verdammt, der Andere zur Seligkeit berufen wird. Die Seligkeit der Auserwählten erhebt sich hier nicht über sinnliche Behaglichkeit. Auch sind diese üppigen Gestalten mehr für irdischen, als für himmlischen Genuss ausgestattet. Rubens bemüht sich nicht, ein erschütterndes Bild von dem letzten Weltentage hinzustellen. Er benutzt ungescheut seinen Vorwurf zur Schaustellung einiger Frauengestalten, die durch ihre unverhüllten Reize keineswegs zur Andacht stimmen können. Christus selbst wird fast als ein Mann dargestellt, der im Salon bei Damen viel Glück machen müsste, aber weder durch Haltung noch durch physiognomischen Ausdruck daran erinnert, dass er der göttliche Richter der Menschheit sei. Auch er widmet, wie jeder Beschauer des Bildes, den vier in voller Lebensfrische strahlenden blonden Damen seine Aufmerksamkeit. Eine derselben senkt verschämt die Blicke und kreuzt die Hände über die Brust, als ob sie sich ihrer ungenügenden Toilette wegen scheuen würde, unter die himmelswürdigen Persönlichkeiten zu treten. Entsprechender ist der Ausdruck ihrer Genossin, welche, über den Anfang der Ewigkeit sichtlich erfreut, emporblickt.

Ein geistreicher Einfall ist es, dass Rubens im Untertheile des Bildes einen Neger anbringt, der in stiller Ergebung abwartet, ob er trotz seiner mangelhaften Religion auch auf einen Platz im Himmel Anspruch machen könne.

Wir haben auch noch ein anderes hieher gehöriges Bild von Rubens, wo aber bloss der Höllensturz der Verdammten dargestellt ist. Der Meister liess hier seiner Einbildungskraft freien Lauf, sowohl in Hinsicht der Erfindung, als der Anordnung der Bilder. Der breiteste Theil der Masse von Figuren schwebt hoch oben; sie verschmälert sich im Sinken abwärts und verbindet sich endlich gegen den Vordergrund zu mit der Figur eines ungeheuren Drachen. Den hohen Horizont bildet ein dichtes, schwarzes Gewölk, das durch einen heftigen Sturmwind in Bewegung gesetzt ist und aus welchem eine Menge menschlicher Körper herabstürzen, die in mannigfaltigen Wendungen das Bild der äussersten Verzweiflung darstellen. Wie sie dem Vorgrunde näher kommen, werden sie von dem vielköpfigen Drachen aufgefangen, dessen ungeheurer, in die Höhe gezogener Schweif sich mit zirkelförmigen Drehungen bis an die niedrigste Wolke erhebt und viele der Fallenden umwindet. Seine wirbelnd heftige Bewegung, die Zeichen von Grimm und Wuth in seinen mannigfaltigen scheusslichen Köpfen und ihr gieriges Schnappen nach den Herabstürzenden geben diesem Ungeheuer einen schaudererregenden Anblick. Wegen der geschickten Behandlung des Lichtes und Helldunkels macht das Ganze eine grosse Wirkung[1]).

(Schluss folgt.)

Kunstliterarische Notizen.

Der mächtige, von unserem kölner Dombaue nach vielen Richtungen hin gegebene Impuls hat u. A. längst schon auch auf den mainzer Dom eingewirkt. In wie weit die bisheran an letzterem vorgenommenen Arbeiten der archäologischen Kritik Stand halten, soll hier unerörtert bleiben; jedenfalls ist es erfreulich, dass man zu dem Entschlusse übergegangen ist, vor Allem die vorhandenen Schäden zu heilen, die Standfähigkeit des Bauwerkes zu sichern und dasselbe möglichst von fremdartigen, störenden Zuthaten zu befreien. Unter diesen Zuthaten spielt ein vor dem Ostchore aufsteigender mächtiger Pfeiler die Hauptrolle; derselbe bringt einen so störenden Misston in die Harmonie des Inneren, dass er schon seit einer Reihe von Jahren Gegenstand mehr oder weniger gründlicher Untersuchungen und lebhafter Erörterungen gewesen ist. Der nunmehr begonnene Abbruch dieses Pfeilers hat Ermittlungen zur Folge gehabt, welche sich in einer so eben bei Sausen in Mainz erschienenen, kleinen Schrift: „Der Pfeiler im mainzer Dome", dargelegt finden. Im Wesentlichen hat sich ergeben, dass dieser Pfeiler um die Mitte des XV. Jahrhunderts, als man die östliche Krypta beseitigte, errichtet ward, und zugleich mit ihm ein Lettner, dessen Trümmer auf ein wahres Prachtwerk schliessen lassen. „Man kann sich" — so heisst es auf Seite 7 — „der

1) Vergl. Füssli, Kritisches Verzeichniss. IV, 143.

schmerzlichsten Gefühle nicht erwehren, wenn man sieht, wie in wahrhaft barbarischem Unverstande mit Mühe und Kosten eine solche Perle gothischer Architektur zerstört wurde, um den geschmacklosesten Zopf an die Stelle zu setzen. Gründe der Nothwendigkeit lagen nicht vor; es geschah aus blossem Geschmacksfanatismus im XVII. Jahrhundert." Abermals ein Beleg dafür, dass die Lettner nicht, wie vielfach behauptet wird, neu eingetretenen Bedürfnissen, sondern dem Zopfgeschmacke zum Opfer gefallen sind, ein Geschmack, welcher dermalen noch keineswegs überall besserer Erkenntniss Platz gemacht hat. Sind doch zur Stunde noch, um nur auf einige Beispiele hinzuweisen, die so schönen Lettner in den Domen zu Münster und Xanten ernstlich bedroht!

Auch noch über mancherlei Reste alter Malerei enthält die Schrift schätzbare Notizen, die hoffentlich praktische Anhaltspuncte darbieten. Ueberhaupt wäre zu wünschen, dass der Verfasser sich auch über das, was demnächst im mainzer Dome geschehen soll, um demselben nach Möglichkeit seine alte Würde wiederzugeben, in etwa hätte vernehmen lassen.

Eine andere vor mir liegende kleine Schrift: „Ueber Stil und der christl. Kunst Haupt-Stil-Arten, ein Vortrag von Karl Andreä in Dresden", ist hauptsächlich denjenigen zu empfehlen, welche sich einen Ueberblick über die Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste verschaffen und zugleich inmitten des herrschenden Geschmackswirrwars einen festen Standpunct gewinnen wollen. Ein erfahrener Praktiker lässt sich hier vernehmen, und zwar über die Cardinalfrage aller Kunstübung: Was ist Stil, im Gegensatz oder zum Unterschied von Naturnachahmung und individueller Willkür? Niemals noch that es mehr Noth, diese Frage fest ins Auge zu fassen, als zu unserer Zeit, in welcher so ziemlich Jedermann durch den einfachen Ausspruch „das ist nicht natürlich" oder „das gefällt mir nicht" das Kunstrichteramt üben zu können vermeint. Indem Herr Andreä die verschiedenen Stil-Arten charakterisirt, richtet er u. A. auch Beherzigenswerthes an die Adresse derjenigen, welche die romanische Bauweise als gleichberechtigt neben der gothischen geübt sehen wollen. Den Uebergang des gothischen Stiles in die „Renaissance" bezeichnet er, und zwar gewiss mit vollem Rechte, als den ersten Schritt in das moderne Wirrsal nach einer Treibhauscultur hin, welche in unserem vaterländischen Boden niemals Wurzel schlagen kann.

Schliesslich nur noch die Bemerkung, dass die erste Blüthe der Gothik nicht, wie es auf Seite 22 heisst, den Franzosen, sondern dem germanischen Frankenstamme zu danken ist, dessen Geist und Gesetz unbedingt dort herrschte, wo die ersten spitzbogigen Bauwerke sich erhoben. Die Gothik ist eben so wenig französischen Ursprunges als Karl der Grosse ein Franzose war.

Solche, welchen es um einen tieferen Einblick in das Leben und Schaffen der Meister vorgedachter Kunstweise zu thun ist, seien hiermit noch auf eine Abhandlung von J. Seeberg in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste (XV, S. 160—223) aufmerksam gemacht, die als ein Muster fleissiger und besonnener Forschung bezeichnet werden kann. Der Stoff sowohl, als das Ergebniss sind übrigens der aufgewendeten Zeit und Mühe wohl werth. Zunächst handelt es sich, wie die Aufschrift besagt, um die beiden Dombaumeister Johann und Wenzel Junker von Prag, ein einem altadeligen Geschlechte angehörendes Brüderpaar, welches zu Anfang des XV. Jahrhunderts die Baukunst pflegte. Ihr bedeutendstes Werk ist der von der Plattform des strassburger Münsters ab sich erhebende Theil des Thurmes, der bis zum Jahre 1429 errichtet ward, um welche Zeit Johann Hültz von Köln als ihr Nachfolger eintrat und den Prachtbau im Jahre 1439 vollendete. Die Abhandlung beschränkt sich indess keineswegs auf die Ermittlung dessen, was diese beiden, nahezu in Vergessenheit gerathen gewesenen Meister betrifft; vielmehr beleuchtet sie so zu sagen das gesammte deutsche Bauwesen des XV. Jahrhunderts. Wir begegnen darin den interessantesten Aufschlüssen über die Geschichte und die Einrichtung der Bauhütten, die Stellung der die Kunst Uebenden im Allgemeinen, so wie insbesondere über die unter denselben hervorragenden Persönlichkeiten, wie z. B. die Roriczer, die Arler, die Böblinger u. s. w., über eine Anzahl bedeutender Baudenkmäler, namentlich in Regensburg und Prag, überhaupt Notizen in Menge, welche von wesentlicher Bedeutung für die Aufhellung der Geschichte unserer nationalen Architektur sind.

Da die Zeitschrift, welche die Abhandlung enthält, nicht sonderlich verbreitet ist, so wäre es sehr zu wünschen, dass Herr Seeberg seine, in jeder Hinsicht so treffliche Arbeit als Broschüre erscheinen liesse und so allen Freunden der „edeln, altdeutschen Baukunst" zugänglich machte. Gewiss würde keiner derselben sie unbelehrt und unbefriedigt aus der Hand legen.

Dr. A. Reichensperger.

Aus dem sechszehnten Jahresbericht des germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg.

In unserem vorigen Jahresberichte haben wir ausgesprochen, dass wir mit Freuden in die Zukunft schauen

können; und heute, beim Rückblick auf den seither verflossenen Zeitabschnitt, dürfen wir denselben als einen der wichtigsten seit dem Entstehen der Anstalt bezeichnen. Das bedeutendste Ereigniss für die künftige Entwicklung des Germanischen Museums ist die in demselben durchgeführte Aenderung der Satzungen, die nunmehr am 1. Januar 1870 ins Leben treten sollen. Der erste Vorstand hatte dem Local-Ausschuss, als dem bestimmten Vertreter des Gesammt-Ausschusses, den Antrag auf Aenderung der Satzungen vom 11. Januar 1869 zur vorbereitenden Behandlung übergeben. Dieser setzte zunächst zur Prüfung des Antrages eine Commission, bestehend aus den Herren Professor Dr. v. Giesebrecht, Archivrath Dr. Grotefend, Oberstudienrath Dr. Hassler, Professor Dr. v. Raumer und Professor Dr. aus'm Weerth, nieder, welche zu Ostern in Nürnberg zusammentrat und nach Prüfung des Antrages und des vorliegenden Materials, namentlich auch einer Reihe von Denkschriften, Gutachten wissenschaftlicher Autoritäten, Aeusserungen verschiedener Pfleger, Zuschriften vieler Freunde der Nationalanstalt, Zeitungsartikeln u. s. w., die theils für, theils gegen die beabsichtigte Aenderung waren, sich dahin aussprach, dass allerdings einige Aenderungen der Satzungen wünschenswerth und nothwendig seien, und demgemäss einen Entwurf ausarbeitete, den sie dem Local-Ausschuss zur Vorlage an den Verwaltungs-Ausschuss empfahl. Der Local-Ausschuss adoptirte diese Vorlage, so weit sie die wissenschaftliche Seite der Anstalt betraf, prüfte die Frage vorzüglich vom Standpuncte der juristischen Möglichkeit und der Zweckmässigkeit, mit Rücksicht auf die gerechten Anforderungen des deutschen Volkes im Allgemeinen und der Beitragenden insbesondere und empfahl dem Verwaltungs-Ausschusse die Vorlage jener Commission mit einer Reihe von Modificationen, welche sich auf die Verwaltung, die Competenz und das gegenseitige Verhältniss der Organe bezogen. So fand der Verwaltungs-Ausschuss, der am 20. Mai zusammentrat und dem der Rechtsconsulent der Anstalt, der Advocat Nidermaier, im Namen des Local-Ausschusses das von ihm verfasste Hauptreferat vortrug, das gesammte Material vorzüglich geordnet und von allen Seiten beleuchtet vor. Ein dissentirendes Minoritätsvotum aus der Mitte des Local-Ausschusses wurde ebenfalls mitgetheilt. Die Verhandlungen nahmen drei Tage in Anspruch. Der Verwaltungs-Ausschuss, die rechtliche Seite, wie die Seite wissenschaftlicher Zweckmässigkeit und die Rücksicht auf das Publicum reiflich erwägend, sprach sich, gegen eine ganz geringe Minorität, für die Satzungs-Aenderung aus, berieth sodann die Vorlage des Local-Ausschusses und nahm solche mit nur unbedeutenden Aenderungen einstimmig an. Die Versammlung war einig darüber, dass in den Grundsätzen, im Wesen und Kerne der Anstalt, als einer Stiftung, Aenderungen weder vorgenommen werden können, noch auch, dass solche wünschenswerth seien, dass aber in den zur Erreichung des Zweckes aufgestellten Mitteln, sowohl nach den Erfahrungen, welche die Anstalt selbst im Laufe der Jahre gesammelt, und die schon früher zu wiederholten Berathungen und Aenderungsbeschlüssen geführt hatten, als nach den durch die Wissenschaft sich ergehenden Grundsätzen Aenderungen nöthig seien. So wenig die neuen Satzungen Aenderungen im Hauptzwecke der Anstalt beabsichtigten, eben so wenig lag es in der Absicht der Versammlung, am Charakter der Anstalt, als dem einer „Stiftung", irgendwie zu rütteln, indem die Gründe, welche seiner Zeit den Freiherrn v. Aufsess veranlasst hatten, der von ihm ausgehenden Schöpfung nicht den Charakter eines Vereins, noch einer Gesellschaft, sondern speciel den einer „Stiftung" zu geben, von allen Theilnehmern vollkommen gewürdigt wurden. Da jedoch die ursprünglichen Satzungen vor der eigentlichen Gründung der Anstalt verfasst waren, die Anerkennung des Museums aber als einer „Stiftung" von Seiten der baierischen Staatsregierung erst erfolgt war, nachdem die Anstalt in Baiern ihren Sitz genommen hatte, und somit ihre Garantie als „Stiftung" durch den Schutz der baierischen Verfassung nicht in die Satzungen selbst aufgenommen war, eben so wie die ursprünglichen Satzungen, weil vor der Gründung der Anstalt verfasst, diese noch nicht als specifische National-Anstalt bezeichnet, noch die Unveräusserlichkeit ihres Besitzes erklärt hatten, so wurde diesem Punct in den neuen Satzungen specieller Ausdruck gegeben.

Diese neuen Satzungen mussten nun, weil die baierische Regierung mit Genehmigung der „Stiftung" auch die Aufgabe übernommen, für Einhaltung des Stiftungszweckes allen Betheiligten zu garantiren, und somit Rechte und Pflichten einer obersten Curatelbehörde auszuüben hat, derselben zur Genehmigung unterbreitet werden.

Dies geschah sofort, und die Allerhöchste Genehmigung erfolgte am 9. September unter der einzigen Bedingung, dass ein kleiner Zusatz gemacht werde, welcher die bereits erworbenen privatrechtlichen Ansprüche Dritter garantirt. Da natürlich die Versammlung bei Abfassung der neuen Satzungen nicht die Absicht hatte, bestehende Rechte irgend welcher Art zu schädigen, so erhob sich auch bei Mittheilung dieser Bedingung an die Mitglieder des Ausschusses keine Stimme gegen dieselbe.

Die Satzungen sind bereits in Druck gegeben und publicirt und können von denjenigen Freunden der Anstalt, welche sie etwa noch nicht kennen sollten, durch Vermittlung der Pfleger unentgeltlich bezogen werden.

Während die Verhandlungen, die, wie aus der eben gegebenen Darlegung ersichtlich, mit möglichster Gründlichkeit geführt wurden, die Kräfte aller Betheiligten in hohem Grade in Anspruch nahmen, blieb dennoch die Entwicklung des bereits Bestehenden nicht zurück; ja, wir haben auch in dieser Beziehung freudig zu berichten, dass das Jahr 1869 für uns ein bedeutsames war.

Was zunächst die zur Fortführung der Anstalt nöthigen Mittel betrifft, so sind auch in diesem Jahre eine bedeutende Anzahl grösserer wie kleinerer einmaliger Geldgeschenke der Anstalt zugeflossen und manche neue Freunde in den Kreis derer getreten, die seit langer Zeit durch regelmässige Jahresbeiträge die Fortbildung der Anstalt unterstützt haben und ferner zu unterstützen bereit sind. Wenn auch manche alte Förderer im Laufe des Jahres durch Tod der Anstalt entrissen wurden, wenn andere lau geworden oder durch Verhältnisse genöthigt waren, sich von fernerer Unterstützung loszusagen, so ist doch durch die neuen Beitritte die im verflossenen Jahre entstandene Lücke mehr als ausgeglichen, und erfreuliche Meldungen, so wie die Gewissheit, dass den Bestrebungen, die von so vielen Seiten, insbesondere durch unsere Herren Pfleger wie durch andere Freunde der Anstalt, auf Vermehrung der Beiträge gerichtet werden, der Erfolg nicht fehlen könne, lassen uns für 1870 sehr namhafte Zugänge hoffen. Wir haben deshalb auch die zugleich mit diesem Jahresberichte beabsichtigte Drucklegung des Namensverzeichnisses aller die Anstalt durch Jahresbeiträge gegenwärtig unterstützenden Freunde und Förderer derselben noch etwas verschoben, um dasselbe in Kurzem besonders zu veröffentlichen, wenn sich über die gehofften Beitritte ein sicherer Ueberblick gewinnen lassen wird. Doch heute schon sagen wir Dank allen denen, die im verflossenen Jahre neu beigetreten sind, wie denjenigen, die uns ihre freundliche Gesinnung, wie in früheren Jahren, aufs neue bethätigt, nicht minder Dank allen, die durch einmalige Gaben die Anstalt gefördert, Dank auch denen, welche für künftig ihre Unterstützung zugesagt haben.

Unter den einmaligen grösseren Gaben, welche die Entwicklung der Anstalt förderten, haben wir vor allen die des Protectors unserer Anstalt, Sr. Majestät König Ludwig's II., zu nennen, welcher die Summe von 10,000 Fl. aus dem zur Verfügung Sr. Majestät stehenden Gewinn-Antheil der Aachen-Münchener Feuerversicherungs-Anstalt gerade in einem Augenblicke uns zugewiesen, als dringende Zahlungen zu leisten waren, die ohne diese erfreuliche Aushülfe nicht hätten bewirkt werden können.

Auch im vorigen Jahre wurde, wie früher stets aus einzelnen Kreisen Baierns, nunmehr von den Landräthen sämmtlicher acht Kreise dem Museum Unterstützungen zugewendet, und zwar: von Oberbaiern 200 Fl., Niederbaiern 50 Fl., Mittelfranken 300 Fl., Oberfranken 50 Fl., Unterfranken und Aschaffenburg 100 Fl., Schwaben und Neuburg 100 Fl., Oberpfalz 50 Fl., Pfalz 100 Fl.

Ihre Majestät die Königin Auguste von Preussen, die wir stets unter die freundlichsten und gnädigsten Förderer unserer Nationalsache rechnen durften und deren Allerhöchster Name, wenn er auch im Verzeichnisse derer, welche sich zu regelmässigen Jahresbeiträgen verpflichtet haben, nicht steht, doch seit Langem in keinem Jahre im Gabenverzeichnisse fehlte, hat auch in dem abgelaufenen Zeitraume wieder eine Summe von 150 Fl. gespendet.

Der in der Schweiz verstorbene, durch seine politische Thätigkeit aus früheren Jahren her bekannte Dr. G. Fein hat dem Museum ein Legat von 175 Fl. vermacht. Nicht minder dankbar als für diese Gaben sind wir für alle übrigen, unter denen wir nur noch auf die der Schlüsselfelder'schen Stiftung zu Nürnberg, der Herren Grafen Botho von Stolberg-Wernigerode und Karl Gottfried von Giech besonders aufmerksam machen wollen.

Unter den in Aussicht gestellten jährlichen Unterstützungen steht an der Spitze der 1870 erstmals zur Auszahlung gelangende Beitrag aus der Casse des Norddeutschen Bundes von 6000 Thlrn., die der Reichstag, dem Antrage des Bundesrathes folgend, in den Etat pro 1870 eingesetzt hat. Die Anstalt hat mit diesem Beitrage eine erneuerte Verpflichtung auf sich genommen, deren sich die Ausschüsse wie das Directorium wohl bewusst sind: die Verpflichtung unablässigen Ringens und Strebens, die Anstalt je mehr und mehr zu heben, so dass sie recht bald des Vertrauens, das in sie gesetzt wird, vollkommen würdig sei. Thaten mögen statt der Worte der Nation und speciel jener hohen Behörde, dem Bundesrathe, wie der würdigen Versammlung, dem Reichstage des Norddeutschen Bundes, beweisen, wie sehr die leitenden Factoren die Verantwortlichkeit ermessen, die auf ihnen ruht.

Auch Se. Majestät der König von Sachsen, der ja zu den ersten Gründern unserer National-Anstalt gehört,

unter dessen Präsidium im Jahre 1852 die Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher die Errichtung eines Germanischen Nationalmuseums beschloss, hat, nachdem die Zeit abgelaufen, für welche aus seiner Schatullcasse der Jahresbeitrag von 200 Thlrn. zugesagt war, denselben auf fernere drei Jahre zugesichert. Eben so hat Se. Durchlaucht Fürst Karl zu Löwenstein-Wertheim-Rosenberg dem Museum das Zinserträgniss einer österreichischen fünfprocentigen National-Anlehens-Obligation von 360 Fl., das auf 10 Jahre zugesagt war, auf fernere drei Jahre bewilligt. Ferner erwähnen wir aus der Reihe der übrigen neuen Beitritte nur noch besonders den des Herrn Grafen von Frankenberg, Mitgliedes des Reichstages des Norddeutschen Bundes, dessen geneigte Anregung gerade zur Bewilligung der Hülfe von Seiten des Norddeutschen Bundes Anlass gegeben.

An Geschenken für die Sammlungen hatte die Anstalt im Jahre 1869 sehr namhafte Gaben zu verzeichnen. Für das Archiv betragen sie 251, für die Bibliothek 1431, für die Kunst- und Alterthums-Sammlung 174 Nummern. Unter denen für das Archiv ist wieder die Gabe des Herrn Assessors v. Cuny in Bonn, so wie diejenige des im Laufe des Jahres leider verstorbenen langjährigen, eifrigen Pflegers in Altenburg, Herrn Geh.-Raths Back, hervorzuheben. Für die Bibliothek war es in erster Linie wieder die schon längst bewährte Geneigtheit des deutschen Buchhandels, der wir schätzenswerthen Zuwachs, wie in früheren Jahren, so auch in dem verflossenen zu danken haben. In so fern eine besondere Anerkennung für unsere Anstalt darin liegt, dürfen wir von anderen Geschenkgebern hier den Namen Sr. Majestät des Kaisers der Franzosen, Napoleon's III., hervorheben, welcher sein „Leben Cäsar's“, so wie die fünfbändige Ausgabe seiner übrigen Schriften unserer Bibliothek zum Geschenke gemacht hat. Auch des Buchhändlers Herrn Edwin Tross, der unserer Bibliothek einen werthvollen Sammelband *„Manuscripta de rebus Moguntinis“*, Pap.-Hs. des XV.—XVI. Jahrhunderts, überliess, so wie des Mitgliedes unseres Verwaltungs-Ausschusses, des Herrn Dr. E. Förster in München sei hier besonders gedacht, welcher die Güte hatte, uns ein Exemplar seines kostbaren Prachtwerkes: „Denkmale deutscher Baukunst, Malerei und Bildnerei“ zu übergeben, da der Verleger dasselbe der bedeutenden Kosten wegen der Anstalt nicht schenken zu dürfen glaubte. Wollten wir unter den vielen Verlegern, die uns durch Ueberlassung von Frei-Exemplaren in zum Theil sehr bedeutendem Werthe begünstigt haben, einzelne aufzählen, so würden sie wohl eine bevorzugte Nennung ihrer Namen, als der Collegialität zuwiderlaufend, zurückweisen; sie aber alle zu nennen, ist glücklicher Weise die Zahl derselben zu gross; und so verweisen wir denn mit dem Ausdrucke vollster Dankbarkeit gegen den gesammten deutschen Buchhandel einfach auf unser Geschenke-Verzeichniss, das von Monat zu Monat im Anzeiger für K. d. d. V. zum Abdruck gelangt.

Aus den Gaben für die Kunst- und Alterthums-Sammlungen heben wir namentlich hervor das Geschenk des Herrn Domvicars Dengler in Regensburg: 24 zum Theil sehr grosse Kuchenmodel des XVI.—XVIII. Jahrhunderts; das des Hof-Tischlermeisters Erner zu Köln: interessante Gypsabgüsse; das der Sammlung vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart, welche gebrannte Thonabdrücke von aufgefundenen Modeln zu Ofenkacheln übersendete; ferner verschiedene Geschenke von interessanten Baumaterialien von Herrn Professor R. Bergau zu Nürnberg; einen marmornen Inschriftenstein auf einen Germanen von Professor Dethier in Konstantinopel; einen byzantinischen Wollteppich, Gobelin des X. Jahrhunderts, von Herrn Schüller in Köln. Der verstorbene herzogl. nassauische Regierungsrath Albrecht hat dem Museum zwei interessante, mit Elfenbein eingelegte Radschlossgewehre testamentarisch vermacht; die israelitische Cultusgemeinde in Nürnberg hat eine geschnitzte hölzerne Säule und einige hübsche Schlosserarbeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts die sich in dem abgebrochenen Harsdorfer Hofe befanden, dem Museum übergeben. Die Landesschule zu Pforta hat eine Reihe schöner Abgüsse nach ornamentalen und figuralen Sculpturen der dortigen Kirche für unsere Sammlung anfertigen lassen. Von den im letzten Jahresberichte erwähnten Zusagen von Grabstein-Abgüssen haben Ihre Durchlauchten Fürst F. K. zu Hohenlohe-Waldenburg und Fürst Karl v. Oettingen-Wallerstein die ihrigen bereits erfüllt, während wir der Verwirklichung der übrigen schon in nächster Zeit entgegensehen. Die Herren Gebrüder Muth in Worms haben die Anstalt durch Anfertigung von Gypsabgüssen im Dome ihrer Vaterstadt gegen Vergütung so geringer Kosten unterstützt, dass die Abgüsse fast vollständig als Geschenke betrachtet werden können. Die ausgedehnteste und wichtigste Förderung dieser Abtheilung haben wir jedoch Sr. Majestät dem Sultan zu danken, welcher uns auf Fürbitte der k. u. k. österreichischen Regierung eine Anzahl mittelalterlicher Geschütze, so wie einige sonstige Waffen überlassen hat, deren Beförderung die k. u. k. Regierung durch Kriegsschiffe zu besorgen die Güte hatte, während die königl. baierische Regierung den Trans-

port von Kufstein bis Nürnberg unentgeltlich und die k. k. priv. österreichische Südbahn denselben zu halbem Tarifpreise auf ihren Strecken übernommen haben.

Zu hohem Dank hat uns auch rücksichtlich der Kunst- und Alterthums-Sammlung Se. Majestät der König von Baiern verpflichtet, indem er die Ueberlassung von 14 Stück Gobelins aus dem Inventar der Civilliste an die Anstalt genehmigte.

Auch durch Ankauf wuchs dem Museum eine nicht unbeträchtliche Anzahl wichtiger und werthvoller Gegenstände zu. Wir nennen hier aus der Kunst- und Alterthums-Sammlung: ein interessantes Lederfutteral aus dem XIV. Jahrhundert, das ehemals zu den deutschen Reichskleinodien gehörte und mit den übrigen für Karl IV. gefertigten, noch bei den deutschen Reichskleinodien in der k. u. k. Schatzkammer zu Wien befindlichen Futteralen der Krone und des Schwertes vollständig übereinstimmt; ein höchst merkwürdiges, aus Mastricht stammendes Bronzereliquiar des XI. Jahrhunderts; einen Alterthumsfund, der zu Kitzingen gemacht wurde und aus zwei Goldmünzen des VI. Jahrhunderts und einem Bronzeringe besteht; einen solchen aus der Gegend von Neustadt a. A. von 10 grossen silbernen Ohrringen; eine Reihe von schönen Schlosserarbeiten des Mittelalters und der Renaissance; eine Anzahl mittelalterlicher Thongefässe; einen grösseren Lederkoffer des XV. Jahrhunderts mit sehr schönen geschnittenen Ornamenten; einen gothischen Schrank; einige Renaissanceschränke; ein gemaltes Glas mit dem Kaiser und den sieben Kurfürsten von 1662; eine Anzahl älterer Kupferstiche und Holzschnitte von A. Dürer, M. Schön und anderen Meistern; eine grosse Anzahl Ofenkacheln; mehrere Waffen, darunter eine grosse, sehr alte Armbrust; zwei gothische Teppiche und mehrere kleinere Gewebe und Stickereien, mehrere Münzen, eine Reihe von Gypsabgüssen, darunter das Grabmal der Plectrudis aus St. Maria auf dem Capitol zu Köln, Grabmäler der Herren von Katzenellenbogen aus dem Museum zu Wiesbaden und die schon erwähnten aus dem Dome zu Worms; Elfenbeinsculpturen und sonstige kleinere Schnitzwerke u. a. m.

Von den Ankäufen zur Ergänzung der Bibliothek sei hier nur folgender Werke gedacht: *Verdier et Cattois, architecture civile et domestique; Cahier et Martin, suites aux mélanges d'archéologie; Decloux et Doury, histoire de la Sainte-Chapelle du palais; Hucher, calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans; Pfnor et Ramée, monographie du château de Heidelberg,* wie auch einer Pergamenthandschrift vom J. 1430: „Ordnung, ob man die Stat Nüremberg belegert, wie man sich darjnnen halten sol." — In den Localitäten wurden im Laufe des Jahres manche Umgestaltungen vorgenommen. So wurde der Bau der Wilhelmshalle beendet und diese, wenn auch vorläufig ohne decorative Ausschmückung, mit dem Glasgemälde, das Se. Majestät der König von Preussen gestiftet, dem Publicum übergeben; eben so wurde ein neues Local, in welchem die schöne Sammlung der Schlosserarbeiten aufgestellt ist, ferner der südliche Flügel, so wie ein Theil des östlichen Kreuzgangflügels geöffnet. Vom Magistrat der Stadt Nürnberg wurde die letzte Zelle, welche bei Uebergabe des Grundstückes an das Museum für andere Zwecke reservirt worden war, nunmehr auch der Anstalt überlassen; sie kann nach erfolgter Restauration in diesem Jahre in Benutzung genommen werden.

Die in den Jahren 1867 und 1868 begonnene Anschaffung von Glasschränken für die Sammlungen wurde fortgesetzt und wenigstens vorläufig das Bedürfniss fast vollständig befriedigt. Wenn dabei auch allerdings manches Provisorium unterlaufen musste, wenn insbesondere manche Schränke schon mit Rücksicht auf die Gegenstände gefertigt wurden, die künftig an die betreffende Stelle kommen sollen, so dass sie nicht vollständig zu dem jetzt darin Aufgestellten passen, andere dagegen, mit Rücksicht auf die Gegenstände gefertigt, nicht dem Platze angemessen sind, wo sie jetzt stehen, sondern schon einem künftigen Aufstellungsorte angepasst, so ist doch im Allgemeinen nicht nur die Sicherheit der Gegenstände mehr garantirt, sondern auch in vieler Beziehung eine mehr wissenschaftliche Aufstellung möglich geworden. Aus der Medaillen-Sammlung ist, ähnlich wie dies bei anderen Abtheilungen geschehen, eine Uebersicht über den Entwicklungsgang und die vorzüglichsten Schulen in Deutschland vom XVI.—XVIII. Jahrhundert aufgestellt worden, die sich grossen Beifalls von Seiten der Kenner erfreut und zeigt, über welche Fülle kostbarer Stücke das Museum auf diesem Gebiete zu verfügen hat. Eine ähnliche Uebersicht über die Siegel des Mittelalters ist vorbereitet. Die im vorigen Jahresberichte erwähnte Reihe von Zeichnungen, welche die Entwicklung der Feuerwaffen vom XIV.—XVIII. Jahrhundert darstellt, hat einige nachträgliche Zusätze erhalten. Zur Aufstellung ist sie jedoch nicht gelangt, weil das Geschenk Sr. Majestät des Sultans eine ganz neue Anordnung und Aufstellung der Waffensammlung nöthig machen wird, so dass es noch ungewiss ist, ob sie — da gleichzeitig eine Anzahl Lücken der Sammlung selbst ergänzt werden muss — schon im Jahre 1870 in definitiver Weise wird geschehen können. An der Zusammenstellung über die Entwicklung der

Trachten wird fleissig gearbeitet. Es ist jedoch eine so eingehende Detailarbeit in Aussicht genommen, dass sie wohl erst mit Abschluss dieses Jahres vollendet werden.

Ferner wurde im Jahre 1869 mit der begonnenen neuen Ordnung der Gemäldesammlung fortgefahren und speciel eine Anzahl neuer, einfacher, aber entsprechender Rahmen gefertigt, so wie mehrere Gemälde sorgfältig gereinigt und kleinen Restaurationen schadhafter Stellen unterworfen. Auch für die Sammlung des Hausmobiliars wurden eine längst in Bruchstücken im Museum befindliche grosse gothische Bettstätte, eine eingelegte Truhe aus der Renaissanceperiode und zwei von den neuerworbenen Renaissanceschränken restaurirt. Die gothischen Möbel haben eine entsprechende Aufstellung gefunden; die Möbel aus der Renaissanceperiode dagegen müssen sich vorläufig mit einer provisorischen begnügen.

Während auf diese Weise die Umgestaltungen in der Anordnung der Sammlungen, so weit sie dem Publicum zugänglich sind, einen gewissen Abschluss erlangt haben, nahmen auch die übrigen Arbeiten des Museums guten Fortgang. Insbesondere wurde die Sammlung der Abbildungen, die sich immer mehr zu einem nach jeder Richtung hin brauchbaren Bilderrepertorium gestaltet hat, durch namhaften Zuwachs vermehrt, indem nicht nur eine Reihe von Blättern durch Geschenke hinzugekommen, sondern auch viele Abbildungen durch Anfertigung in der Anstalt selbst, so wie — besonders Photographieen — durch Ankauf erworben wurden. Besonders reich war der Zuwachs, indem Abdrücke der von der k. k. Centralcommission für Baudenkmale und dem Alterthumsverein zu Wien in ihren Publicationen benutzten Holzstöcke, so wie ferner die grosse Anzahl der von den Zöglingen der polytechnischen Schule zu Stuttgart gemachten und vervielfältigten Aufnahmen älterer Bau- und sonstiger Kunstdenkmale eingereiht werden konnten. Wir empfehlen diese hochwichtige Abtheilung, der wir unsererseits alle Aufmerksamkeit zuwenden werden, besonderer Förderung der Freunde unserer Anstalt. Jede Abbildung (sei es Photographie, Handzeichnung, Durchzeichnung, Lithographie, Stich, Holzschnitt) eines alten Kunstdenkmales ist hiefür wichtig; vornehmlich aber könnten jüngere Künstler sich ein Verdienst erwerben, wenn sie aus den ihnen zugänglichen Gemälde-Sammlungen und den Miniaturen in Bibliotheken uns gewissenhafte und treue Copieen von Einzelheiten jeder Art, wie Costumes, Schmuckgegenstände, Teppichmuster, Mobiliar, Ess- und Trinkgeschirre, auch ganze interessante Scenen, wie Festlichkeiten, Tafeln, Aufzüge u. s. w., ausziehen würden, — eine Arbeit, welche die Anstalt selbst jetzt noch nicht in dem gewünschten Umfange vornehmen kann. Genauigkeit würde die Hauptsache solcher Studien sein; auch wäre für jedes einzelne Stück eine bestimmte Angabe des Gemäldes, des Meisters, der Galerie- oder Bibliotheksnummer der betreffenden Miniaturen nöthig.

An dem Literaturrepertorium der Bibliothek wurde auch in diesem Jahre ununterbrochen fortgearbeitet; eben so im Archive die Bearbeitung des eigenen Urkundenschatzes in der früheren Weise fortgesetzt.

An Publicationen wurde der 16. Jahrgang des Anzeigers f. K. d. d. Vorzeit, der zu unserer grossen Freude immer mehr Anerkennung findet, veröffentlicht. Die Redaction wird es nicht unterlassen, ihm auch in diesem Jahre alle Sorgfalt zuzuwenden. Der schon im Jahre 1868 gedruckte Katalog der Baumaterialien und Bautheile, mit 20 Tafeln Abbildungen, wurde in diesem Jahre ausgegeben; auch kam derjenige der Gewebe, Stickereien, Nadelarbeiten und Spitzen, mit gleichfalls 20 Tafeln Abbildungen und einem Holzschnitt im Text, zum Druck und zur Ausgabe, während das schon im vorigen Jahresberichte erwähnte Verzeichniss der kirchlichen Geräthe und Gefässe, mit 25 Tafeln Abbildungen, erst in diesem Jahre erscheinen wird.

Nach dieser Aufzählung alles dessen, was in der Anstalt im Jahre 1869 geschehen, darf wohl die Verwaltung derselben mit Zufriedenheit auf den abgelaufenen Zeitraum zurückblicken und sich zugleich der Hoffnung hingeben, dass auch das deutsche Volk die Ueberzeugung daraus schöpfen werde, dass das Germanische Museum in der besten Entwicklung begriffen und immer mehr der Unterstützung würdig ist, ja, dass es bereits anfängt, dem Volke Genuss und zwar in einem Maasse zu bieten, dass dieses auf das durch gemeinsame Opfer geschaffene Werk, im Hinblicke auf seine Leistungsfähigkeit und die nun schon in nicht gar zu grosser Ferne stehenden Resultate, stolz sein darf. Und so möge denn dieser Bericht auch geschlossen sein mit einer warmen Empfehlung des Museums. Möge das deutsche Volk, wie bisher, so auch ferner und in noch erhöhterem Maasse demselben seine praktisch opferwillige Theilnahme schenken! Möge Keiner zurückbleiben in der Unterstützung, sondern Jeder die Anstalt fördern, die bestimmt ist, ein Hort deutscher Wissenschaft, ein Ehrendenkmal des deutschen Geistes zu sein! Die deutsche Wissenschaft, die deutsche Cultur ist ja der gemeinsame Boden, auf dem das ganze Volk zu einem Werke des Friedens sich die Hand reichen möge. Wenn auch Stammesverschiedenheiten, wenn religiöse Differenzen, politische Fragen die Nation trennten, die

Früchte des deutschen Geistes haben stets die Trennung auszugleichen und die Nation als solche zu erhalten gewusst. Was der Gelehrte geschaffen, wie die Werke der Dichter und Künstler, welches auch ihre engere Heimath sei, sind Früchte des grossen deutschen Geistes, der in allen Stämmen lebendig ist, aus dem alle Künstler und Dichter geschöpft, wie ihre Werke hinwiederum überallhin gehen, so weit die deutsche Zunge klingt. Deutsche Wissenschaft und deutsche Kunst halten auch jetzt alle Stämme der Nation hoch; — und so möge denn jeder Einzelne freudig zum gemeinsamen Werke beitragen, das national ist durch seine Gründung, welche von einer Versammlung von Männern der Kunst und der Wissenschaft aus allen Gauen Deutschlands beschlossen wurde; national durch seine Aufgabe, welche in der Erforschung und Darstellung des gesammten Culturlebens des deutschen Volkes im Ganzen wie im Einzelnen, in seinem vollen Entwicklungsgange besteht; national dadurch, dass alle Stämme, alle Gesellschaftsclassen im weiten deutschen Vaterlande sich opferwillig und thätig dafür erwiesen haben; national, indem damit die Förderung der deutschen Wissenschaft bezweckt wird; national, weil dadurch die Nation selbst in freier Vereinigung ein Ehrendenkmal sich schafft, das hoffentlich in nicht zu ferner Zeit den Stolz aller Deutschen und das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit wecken und nähren wird!

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Leipzig. Die allbekannte Kunsthandlung von Rud. Weigel in Leipzig ist nebst dem Kunst-Auctions-Institut dieser Firma seit dem 1. Januar d. J. in den Besitz des bisherigen Geschäftsführers derselben, Dr. Andreas Andresen, übergegangen. Derselbe bringt zur Fortführung des wohlbegründeten Geschäftes alle Eigenschaften mit, um den ausgezeichneten Ruf der Firma aufrecht zu erhalten: gründliche Sachkenntniss, geschäftliche Routine und ein warmes Interesse für künstlerische und kunstwissenschaftliche Bestrebungen. Von 1857—1862 als Conservator am Germanischen Museum in Nürnberg angestellt, ward er von dem verstorbenen Rud. Weigel nach Leipzig gezogen, um verschiedene wissenschaftliche Arbeiten für dessen Verlag auszuführen und ihn bei der Anfertigung der Kunst-Auctions-Kataloge zu unterstützen. Seit Weigel's Tode ist Dr. Andresen bemüht gewesen, die bewährten Geschäftsmaximen des Verstorbenen auch ferner zur Geltung zu bringen in dem redlichen Streben, die mercantilen Interessen in schicklicher Weise mit den wissenschaftlichen zu vereinigen. Die beiden von ihm herausgegebenen Werke: „Der deutsche *Peintre-graveur*“ und „Die deutschen Malerradirer des XIX. Jahrhunderts“ sind in seinen Besitz übergegangen; die Fortsetzung beider befindet sich in Vorbereitung.

Wien. Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien bringt zur öffentlichen Kenntniss, dass im Jahre 1870 der von dem verstorbenen k. k. Feldkriegs-Registrator Joseph Reichel gestiftete jährliche Künstlerpreis, dermalen im Betrage von 1200 Fl. österr. W., für das Gebiet der Bildhauerei und Medailleurkunst zur Vertheilung gelangt. Zur Concurrenz um diesen Preis sind nach dem Willen des Stifters alle Bildhauer und Medailleurs in den k. k. Erbländern berufen. Das Preisstück bleibt Eigenthum des Künstlers. Nach dem Wortlaute der Stiftungs-Urkunde vom 17. Mai 1808 soll dieser Preis demjenigen Concurrenten zuerkannt werden, welcher in der Abbildung oder Ausführung eines Gegenstandes (dessen Wahl wie auch die Grösse der Darstellung dem Künstler freisteht) nach einstimmigem Erkenntnisse der Akademie die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrückt, oder, dafern sich nicht immer Künstler fänden, die sich im ausdrucksvollen historischen Fache vorzüglich auszeichnen sollten, auch für denjenigen Bildhauer oder Medailleur verwendet werden, welcher in seiner Kunst etwas besonders Vorzügliches und Meisterhaftes, wodurch er sich vor anderen gewöhnlichen Künstlern seines Faches auszeichnet, hervorbringen wird. Die Einsendung der Concursstücke hat längstens bis 1. December d. J. auf Kosten und Gefahr des Künstlers unter genauer Angabe seines Namens, Wohnortes und des dargestellten Gegenstandes von dem Künstler selbst oder einem von ihm Bevollmächtigten an die Kanzlei der Akademie der bildenden Künste zu erfolgen. Die Zuerkennung des Preises wird im Laufe des Monats December d. J. von dem akademischen Rathe vollzogen.

Aus Steiermark. Vom fernen Süden, von dem sogenannten grünen Steiermark kommt dieser Brief. Wenn auch weit getrennt durch den Raum, so ist der Schreiber dieses doch seit Jahren mit seinen Gedanken nach dem deutschen Rom hingerichtet im Interesse der christlichen Kunstbestrebungen, deren Wiedererweckung vom heiligen Köln ihren Ausgang genommen. Seit Anfang des Jahres 1856 lese ich fleissig ihr Organ, und angeregt durch dasselbe, hegte ich seit Langem den sehnlichen Wunsch, auch in unserer Diöcese die Gründung eines ähnlichen Vereines und die Herausgabe eines Kunstblattes anzuregen. Erst die grosse Katholiken-Versammlung zu Graz im September vorigen Jahres bot eine passende Gelegenheit, diesen Wunsch zur That werden zu lassen. Im Kleinen entfaltet der Verein schon seine Wirksamkeit, und es ist Hoffnung, dass er einst zu einem ansehnlichen heranwachsen werde. Seit Beginn dieses Jahres erscheint auch ein kleines Organ des Vereines, unter dem Namen „Kirchenschmuck“, einstweilen nur monatlich, und manchmal mit artistischen Beilagen ausgestattet. Der Inhalt ist gegenwärtig unseren bestehenden Verhältnissen angemessen, einfach belehrend; denn die christliche Kunst steht bei uns noch im Anfangsstadium der Entwicklung. Nach Verlauf einiger Zeit hoffen wir auch, heimische Kunstdenkmäler, deren noch manche nicht aus der Verborgenheit hervorgezogen wurden, veröffentlichen zu können, besonders aus der oberen Steiermark, wo der Kunstvandalismus nicht überall Eingang gefunden. — Bei neuen Kunsterzeugnissen werden wir den streng kirchlichen Charakter zu bewahren trachten, den ich theils aus dem Lesen Ihres Organs und einer ziemlich reichhaltigen Kunstliteratur, theils durch Umgang mit Herrn A. Essenwein mir angeeignet habe. U. G.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 7. — Köln, 1. April 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der bildenden Kunst.

(Schluss.)

Viel Lobwürdiges findet sich in Klöcker's von Ehrenstrahl grossem Gemälde in der Hauptkirche zu Stockholm. — Christus, als Richter der Welt, thronend auf hoher leichter Wolke, spricht das Urtheil; aus einer Wolke neben ihm schiesst ein Feuerstrahl hervor und dringt in die Tiefe der Erde, um gleichsam die Hölle zu öffnen (Offenb. Joh. 20, 9); Rauch und Flammen steigen aus dem Abgrunde (Offenb. Joh. 14, 11). Der grosse Drache mit seinen sieben Häuptern und vierzehn Hörnern erscheint (Offenb. 17, 3, 4); auf ihm sitzt die grosse Hure mit goldenem Becher voll Gräuel und Unsauberkeit; aber ein Engel drängt den Drachen und das Weib zur Hölle hinab, während die Häupter des Drachen den Arm und die Brust des Weibes ergreifen und der Becher ihren Händen entsinkt; andere Verdammte ziehen ihres Gleichen mit sich; ein böser Engel stürzt den Mohamed, den ein Turban kennzeichnet, in den Feuerpfuhl, während auch ihn der Drache niederreisst (Offenb. 20, 8, 9, 10); andere böse Geister ergreifen andere Verdammte, Männer und Weiber; um einzelne derselben schlingt sich zugleich eine Schlange, welche, die Gewissensbisse andeutend, die linke Brust verwundet. Einen scheusslichen Anblick bieten die Verdammten selber. Voll Verzweiflung heulen sie, ringen die Hände und zerfleischen ihr Angesicht; umsonst suchen einige ihre Zuflucht in den Klüften und auf den Gipfeln der Berge; aber die Berge weichen und das Feuer ergreift sie; die ganze Erde sinkt unter ihren Füssen und der Abgrund verschlingt sie. In den Lüften schweben Engel, schön von Gestalt, aber als die Werkzeuge der Rache Gottes, voll Eifer und Zorn und mit Feuerflammen in den Händen; andere Engel blasen auf Posaunen zur Vollstreckung des Gerichtes. Die Seligen sind nicht mehr auf der Erde; auf Wolken schweben Männer und Greise, Jünglinge, Jungfrauen, zarte Säuglinge, alle mit einem Anblick voll Demuth, voll Wonne und Seligkeit (Philipp. 3, 21), von verklärten Engeln zum Himmel geleitet. Unter diesen Seligen erblickt man hier ein Weib, das auf jedem Arm ein Kind hält, und mit einer Miene, als wolle es sprechen: „Sieh, Herr, hier bin ich und die Kinder, die du mir gegeben hast“ (Jes. 8, 18); dort einen Gatten und Gattin, die, Hand in Hand, gen Himmel wallen; hier — ein Bild der Freundschaft, die nimmer stirbt — eine Gruppe von Männern und Weibern, die, fest an einander haltend, von Engeln in die himmlischen Wohnungen eingeführt werden; dort eine Gruppe von Kindern, die einander umarmen und küssen und von Engeln in Kindergestalt geleitet werden, während ein anderer Engel vor ihnen herzieht, sie mit dem weissen Gewande der Unschuld zu kleiden. — Um den Erlöser, auf einer Wolke von Licht und Glanz und frommen Engeln umgeben, bilden andere anbetende Engel einen Kreis; andere schweben mit Kronen in den Händen in der Höhe; unter dem Heilande, auf einer Wolke, erblickt man die Apostel, neben Petrus die Mutter des Herrn, ihr gegenüber Adam und Eva, anzudeuten, dass durch sie die Sünde in die Welt gekommen, die der von der Jungfrau Geborene wieder getilgt hat; auch Patriarchen und Propheten, Heilige und Martyrer, preisend und anbetend. Die Composition

ist im Ganzen mit Geist und Schriftkenntniss angelegt, und die Ausführung voll Kraft und Wahrheit[1]).

7. Das Jüngste Gericht von Cornelius in der Ludwigs-Kirche zu München.

Das Hauptgewicht und die Hauptacht legte Cornelius auf das für den Hochaltar der Ludwigs-Kirche zu München bestimmte Jüngste Gericht. Nach Luca Signorelli aus Cartona haben auch Michel Angelo und Rubens, mit denen Cornelius in geistiger Verwandtschaft steht, das Jüngste Gericht gemalt. Aber die Composition des Cornelius unterscheidet sich sehr von den ihrigen. In Rubens' religiösem Bilde fehlt, während er andachtsvolle Begeisterung, glaubensvolle Hingabe, göttliche Majestät oder himmlische Seligkeit malt, die Wahrheit, das innere Gefühl und des Lebens natürliche Wärme, und darum ist unter seinen Werken dieses ohne belebende Kraft. In geistiger Verwandtschaft steht Cornelius dem Michel Angelo näher, aber der letztere sieht im Jüngsten Gerichte ebenfalls Verdammniss oder Seligkeit bringende wirkliche Ereignisse, und somit ist seine Darstellung ganz dramatisch, während Cornelius die Ereignisse symbolisch nimmt und dies in allen Figuren seines grossen Meisters durchführt. Das Jüngste Gericht ist für ihn das ewig dauernde Gericht, in dem der Allwissende das Urtheil nicht bis zum letzten Welttage aufspart, sondern in jedem Augenblicke und allerorten über unsere Thaten spricht.

Obenan öffnet sich vor unseren Augen des Himmels Glorie. Zur Linken die Apostel, zur Rechten die Patriarchen, inmitten Christus mit Maria und dem taufenden Johannes. Darüber schweben die Engel, die Marterwerkzeuge des schmerzlichen Leidens des Erlösers haltend. Darunter nach allen vier Welttheilen die posaunenblasenden und dadurch die Lebenden wie die Todten zum Jüngsten Gerichte herbeirufenden Engel, in deren Mitte einer mit dem Buche „*in quo totum continetur*", dem „*liber vitae et mortis aeternae*". — Links die mit Engeln untermischten Seligen, verzückten Blicks, und unter diesen die Erhöhung des grossen Dichters Dante und des Fiesole, der die Seligkeiten des Himmels malte, rechts dagegen der Sturz der Verdammten. Zwischen diesen auf- und niederstrebenden beiden Gruppen steht als Scheidewand der Erzengel Michael mit Schwert und Schild. Ganz unten auf Erden sieht man der Todten Erwachen.

Wahrhaft poetische Gruppirungen fehlen nicht. Unter den vom Tode Erwachenden zeigt sich das Wiederfinden eines Liebespaares, dem ein Engel die Krone ewiger Seligkeit darreicht. Vor dem Höllenthore thront der Satan, statt des Scepters einen Doppelhaken, in der Rechten aber Schlangen haltend, während seinen Füssen zwei Missethäter als Schemel dienen. Cornelius hält den Verrath an Glauben und Vaterland für das verabscheuungswürdigste Verbrechen und desshalb erkennt man in einem jener Missethäter, die Satan tritt, den den Herrn verrathenden Judas, den anderen dagegen nennen alle deutschen Schriftsteller den Heimathsverräther Segest. Nach dem Vorbilde des Michel Angelo, bei dem die sieben Todsünden in Charon's Kahn erscheinen, versetzt sie auch Cornelius in die Nähe Lucifer's. Der Geiz, die Schwelgerei, der Zorn und die Wollust sind in halb sitzender, halb knieender Stellung neben einander zu sehen. Die Hoffart repräsentirt eine purpurgekleidete und gekrönte Gestalt, die übrigens erbarmungslos verstossen wird. Die Faulheit schleppt sich daher, und der Neid will nicht einmal von jenem Gegner loslassen, der sich vorbereitet, ihn nach der Unterwelt zu führen; denn er umklammert fest seine Rechte und bohrt ihm seine Nägel ins Fleisch. Cornelius reiht die Scheinheiligkeit und Verstellung ebenfalls unter die Todsünden, und diese Sünde repräsentiren drei Gestalten in Priestergewändern. Ueber der Hölle sieht man den Sturz der Bosheit. Gegen die emporstrebenden Sünder kämpfen vereint die Engel und die Teufel, um sie in den Pfuhl der Hölle zurückzustossen. Unter den Engeln und Teufeln erhebt sich bloss ein Kampf um ein Weib das in der Todesstunde reuig war, und auf welches daher die Teufel ein Recht erheben ihrer Sünden wegen, die Engel dagegen wegen ihrer Reue.

Vor Allem fällt hier ins Auge das ergreifende dramatische Leben, welches die einzelnen Gruppen der zu richtenden Menschen durchdringt, besonders aber in dem Ringen der Verdammten zu Tage tritt. Das vergebliche Anstürmen gegen die abwehrenden Engel, welche des Paradieses Pforte hüten, das erfolglose Sträuben gegen den Griff der herabzerrenden Engel ist in einer grossen Zahl von Einzelscenen glücklich individualisirt. Nicht so erschütternd, aber dafür wohlthuend und beruhigend wirken die in den harmonischsten Linien und edelsten Bewegungen aufwärts schwebenden Chöre der Seligen und die einzelnen sich davon ablösenden Gruppen.

Nicht minder aber als diese kleineren Gemälde im Gemälde sind die einzelnen Persönlichkeiten treffend und charaktervoll durchgeführt. Von der Person des Erlösers und seiner Genossen an bis zum Höllenfürsten herab ist jede Gestalt mit treffender Bezeichnung ihres

1) Vergl. Kunstblatt von 1822, Nr. 40, S. 158.

individuellen Wesens und ihrer Bestimmung gegeben, so dass unter den 130 Gestalten nirgends Einförmigkeit, sondern eine zum eingehenderen Studium anregende Mannigfaltigkeit herrscht. Zu den gelungensten Figuren des Bildes gehören die prachtvolle Gestalt des Erzengels Michael, der unheimliche Höllenfürst, die Typen der einzelnen Todsünden und Laster, welche Cornelius nach dem Vorbilde der Alt-Italiener statt des wirren Knäuels allgemein gehaltener Verdammten vorführt. Die beste Würdigung dieser meisterhaft durchgeführten Charakterisirung liegt wohl in dem dauernden Eindruck, den gerade die hervorragenden Figuren auf den Beschauer, auch auf den ungebildeten, machen. Es dürfte wohl wenig Bilder von solchem Figurenreichthum geben, die auch in späterer Zeit nach der Besichtigung gerade in diesen Einzelheiten noch der Phantasie gegenwärtig sind. Auch nach sehr flüchtiger Besichtigung will die herrliche Erscheinung des Erzengels, wollen die qualverzerrten Züge des Neidischen und des Schlemmers uns nicht aus dem Sinne.

Als ein grosser Vorzug in diesem genial componirten Jüngsten Gerichte des Cornelius muss gerühmt werden, dass die Qualen der Verdammten mehr sittlicher als leiblicher Art sind; — sie werden da nicht in Kesseln gesotten, in Glühöfen gebraten, gespiesst, von abscheulichen Ungeheuern sammt der Seele verspeisst, sondern ihren Geberden und Bewegungen scheint der Schmerz des Bewusstseins aufgeprägt. Die qualvolle Genugthuung für das im kurzen Erdenleben beleidigte Gesetz Gottes wird ohne Aussicht auf Erbarmung und Erlösung ewig dauern, ewig! — Einige von ihnen sind unter der Last dieses schrecklichen Bewusstseins ganz zusammengebrochen und kauern, überwältigt von Seelenpein, am Boden, andere ringen verzweifelnd die Hände.

Den Teufel verzerrt Cornelius nicht bis zum Widerwärtigen und gibt ihm bis auf die gewöhnlichen Höllenabzeichen, die bekanntlich den heidnischen Satyr-Darstellungen entlehnt sind, eine menschliche Gestalt, was um so angemessener ist, als wir das Böse in seiner grellsten Potenz nur d u r c h und an Menschen kennen.

Diese berühmte Freske behandelt ihren Gegenstand mit Ursprünglichkeit und hält sich nicht an dessen traditionelle Darstellungsweise. Leider wird noch jetzt das eigenmächtige Abweichen des Künstlers von dem typischen Charakter der Kirchenbilder häufig für eine Art Ketzerei erklärt. Kirchliche Gemälde sollen vor Allem durch ideale Würde erbauen, und es muss daher ganz und gar dem Maler anheimgestellt bleiben, diesen Zweck durch f r e i g e w ä h l t e Ausdrucksmittel zu erreichen. Es ist eine Sünde wider den „h. Geist der Kunst", wenn man engherzigen Vortheilen zu Liebe, die Freiheit des künstlerischen Schaffens verkümmert. Die Phantasie des Künstlers soll beim Produciren aller Fesseln ledig, die Kunst als die höchste Blüthe des geistigen Lebens frei sein. Das Festhalten am Typischen ist gedankenlose Reaction gegen diese Freiheit und desshalb als Hemmniss des Kunstfortschritts verwerflich.

Eine Einseitigkeit ist es, dass diese Freske der Wärme, Frische und Kraft der Färbung entbehrt und das Hauptgewicht auf die Kraft und Ursprünglichkeit der Ideenplastik legt[1]).

Das Mittelthor der St. Peterskirche zu Nantes (in Frankreich) ist mit merkwürdigen Sculpturen geschmückt. Dieselben stellen einige Scenen des Jüngsten Gerichtes dar. Fehlerhaft ist es, dass der Bildhauer gerade Gott, dem Vollender der Zeiten, keinen genügenden Platz gegeben hat. Der Richter der Lebendigen und der Todten ist nur durch eine sehr wenig sichtbare Person, die ganz zu oberst einer Archivolte steht, dargestellt. Zur Rechten Gottes legen liebliche Engel glänzende Kronen auf die Stirnen der Auserwählten, welche da knieen und eifrig beten. Die Engel tragen keine Röcke, denn es sind Seraphim. Ihre Körper haben zur Bekleidung nur lange Federn, welche sie vollständig einhüllen. Ein Theil der zur Linken des höchsten Richters stehenden Gruppen ist sicher dazu bestimmt, im Herzen der Gläubigen durch den Anblick der raffinirten Qualen, welche die Sünder erwarten, eine heilsame Furcht zu unterhalten. Die Verdammten machen schreckliche Verdrehungen, und die höllischen Peiniger spotten ihrer Verzweiflung durch das brutalste Hohngelächter. Hier ergötzen sich zwei kleine, hässliche Teufel damit, dass sie einen Verdammten mittels eines Drehhaspels zerquetschen; weiterhin wird ein Unglücklicher an das Rad gebunden und Teufel zerreissen ihm die Seiten; ferner lässt ein Teufel von hoher Gestalt einen menschlichen Körper an einem kleinen Feuer braten und schlägt ihn zugleich mit einem aus zwei mit Ketten an einen Stock befestigten Feuerkugeln bestehenden Kolben. Die sonderbarste Gruppe nimmt aber die dritte Reihe der zweiten Abtheilung der Wölbung ein. Teufel als Schmiede lassen tactmässig ungeheure Hämmer auf einen ganz aus zusammenzerriebenen Körpern von Männern und Weibern bestehenden lebendigen Ambos fallen.

Besonders merkwürdig ist das erfindungsreiche, gut gezeichnete und gut gemalte Bild des Jüngsten Gerichts von J o h a n n C o u s i n (aus der Minoriten-Kirche zu Vincennes in das französische Museum versetzt). Oben

1) Vergl. Svoboda, die Poesie in der Malerei, S. 100—101.

öffnet sich das Himmelreich. Unter schwebenden Wolken zeigen sich sieben Engel, in die Trompete stossend, und ein achter in der Mitte weist auf das Kreuz. Auf beiden Seiten eine Menge von Seligen beiderlei Geschlechts. In der oberen Ecke des Gemäldes gewahrt man die Propheten Joël und Jeremias, Isaias und Daniel. Umgeben von Scharen singender Cherubim und Seraphim, sitzt Christus auf einem goldenen Bogen (Zodiakus), eine Sichel in der Hand, mit den Füssen die Weltkugel berührend. Maria zur Rechten, Johannes der Täufer zur Linken. Der untere Theil des Bildes stellt die Erde dar. Vorn sitzt ein Engel auf Bautrümmern; er scheint die Todten aus den Gräbern zu rufen, sie rechts und links absondernd. Diese kommen in verschiedenen Abstufungen des Lebens aus den Gräbern hervor, unter ihnen eine Mutter mit flehender Geberde, das Auge feucht, doch Hoffnung auf den Lippen. Links erblickt man ein Boot, in welches grässliche Teufelslarven eine Menge Verworfener von allen Geschlechtern, Altern und Ständen, auch Päpste und Könige, aus einer Höhle gezogen, zusammenwerfen. Tiefer unten ist ein aufrecht stehender Engel mit Hervorziehen von Auserwählten aus Katakomben beschäftigt, während auf der einen Seite hinter einem Dunstgewölke verschiedene Arten von Qualen zugerichtet werden, worunter auch Ixion's Rad zum Vorschein kommt. Nun stellt sich aber ein herrlicher Tempel mit Säulen von Smaragd und Rubin den Blicken dar. St. Peter öffnet dessen Pforten, zu denen sich eine grosse Schar mit Begierde hinzudrängt. Noch weiter unten sieht man in der Ferne den Einsturz der Planeten und Sterne über einer hoch in Feuer auflodernden Stadt.

B. Eckl.

Der Brand des alten kölner Domes (1248).

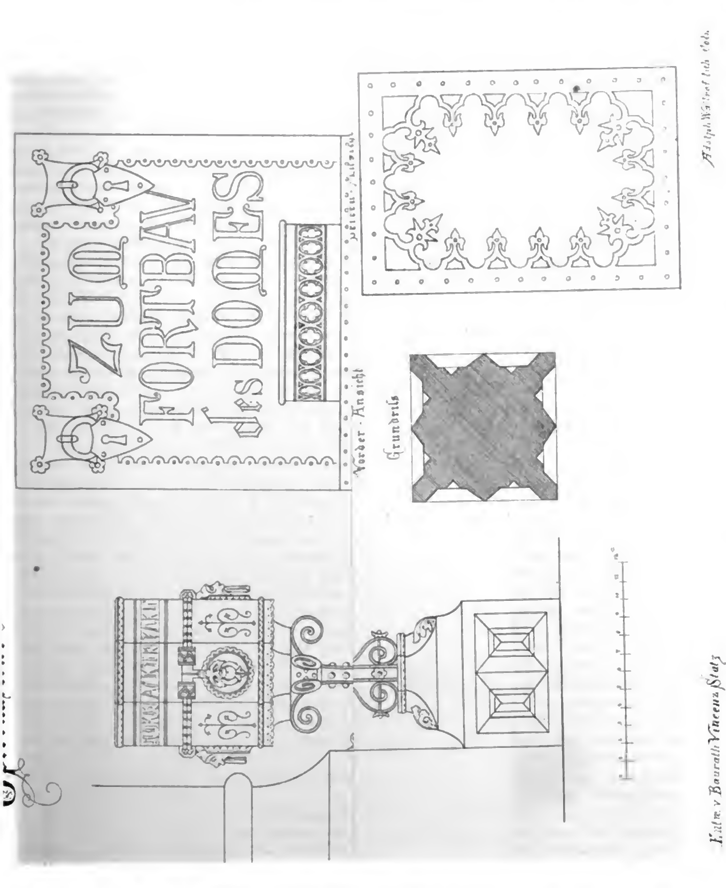
Seit Jahrhunderten hat eine eben so natürliche wie edle Neugierde sich mit der Frage nach Veranlassung und Entstehungszeit jener grossartigsten Schöpfung des mittelalterlichen Kunstgeistes beschäftigt, welche die Metropole des Rheinlandes in ihren Mauern birgt, und während über den Ursprung so vieler gothischen Münster Deutschlands nur unsichere oder gänzlich fabelhafte Ueberlieferungen vorliegen, schien gerade bei der Geschichte des kölner Domes ein günstigeres Geschick gewaltet zu haben: Von jeher erzählte man sich, 1248 sei die alte Kirche, der Bau Erzbischofs Willibert, abgebrannt, habe Erzbischof Conrad v. Hochstaden den Grundstein zum heutigen Dome gelegt, und glaubte man auch Schwierigkeiten zu entdecken, machten sich hin und wieder auch leise Zweifel geltend, im Allgemeinen beruhigte man sich bei der schon damals leidlich verbürgten Tradition, bis ein Aufsatz Th. J. Lacomblet's (Vorrede zum 2. Bande des Urkundenbuchs) sie gänzlich über den Haufen zu werfen drohte. Zwar nahm S. Boisserée (Domblatt 1846 Nr. 21 und Jahrbücher, XII, p. 128) den Handschuh auf und suchte mit grosser Gewandtheit und unter Beiziehung wichtigen neuen Materials die Ueberlieferung zu retten, doch blieb Lacomblet, als er eilf Jahre später (Archiv für den Niederrhein, 2. Band) die Frage an der Hand unschätzbarer Urkunden und mit all dem Scharfsinn und der geschickten Argumentation, welche die Arbeiten dieses hochverdienten Gelehrten auszuzeichnen pflegt, einer neuen eingehenden Erörterung unterwarf, bei seinem früheren Resultat[1]), man müsse die vulgäre Meinung fallen lassen, der Brand sei, wenn nicht gänzlich erfunden, nur von geringer Bedeutung gewesen. Obwohl bereits Boisserée und später Herr Archivar Ennen (in der „Baugeschichte des kölner Doms" und in dem kürzlich erschienenen 3. Bande der „Geschichte der Stadt Köln") manche Ausführungen Lacomblet's schlagend zurückgewiesen haben, dürfte eine nochmalige Discussion noch immer am Platze sein. Wir stellen zunächst die auf den Brand bezüglichen Quellen-Angaben zusammen und berücksichtigen dann die gegen die Annahme eines bedeutenden Brandes, besonders gegen den Bericht der Annalen von St. Pantaleon erhobenen Bedenken.

Sane famosa et honorabilis Coloniensis ecclesia, heisst es in der bekannten Bulle Innocenz' IV., 21. Mai 1248 (Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, II, Nr. 276), *de novo, sicut accepimus, casu miserabili per incendium est consumpta.* Die Bulle ist mehrfach nach der Copie in *Gelenii farrag.* gedruckt, findet sich aber auch in einem noch dem XIII. Jahrhundert angehörenden Chartular des Domstifts (Stadt-Archiv zu Köln), welches mit dem von Boisserée p. 147 benutzten ehemals darmstädter Copiar identisch ist. Die *historia maior* des englischen Chronisten Matthäus Paris *(ed. Wats, p. 653)* berichtet a. a. 1248: *Cathedralis ecclesia b. Petri in Colonia... usque ad muros incendio est consumpta.* Der Ver-

---

1) Die Bemerkungen von Dr. W. Harless im Archiv 1867, p. 9 ff. sind im Wesentlichen eine Wiederholung der Lacomblet'schen Beweisführung. Wir bemerken dazu Folgendes:

1. Für die oft wiederholte Angabe, König Wilhelm habe der Grundsteinlegung des Domes beigewohnt, bietet die „Erzählung bei Iserenhoeft" d. h. die Annalen von St. Pantaleon, nicht einmal „einen unbestimmten Anhalt";
2. eine Schenkung *ad opus ecclesie* (p. 27) ist kein Beitrag zum Kirchenbau, sondern einfach zum Kirchenvermögen, wie sich sowohl aus dem mittelalterlichen Sprachgebrauch, als aus dem Charakter der betreffenden Urkunde, einer Memorienstiftung, zweifellos ergibt.



eran-
der
eister
Amt
iden
eilen
von
Am
n fiet
Dom
urde,
stellt
Ver-
. der
darii
t ab
Wo-
ogen,
Doms

Art
eines
ltend
nicht
lung
ssen
Mitte
die
urde

nbe-
her-
man
pril)
um
lere
iese
tirt.
om-
247
Cöln
das
od.
ass
eits
nd
nd
um
ig

ist nur durch den Abdruck bekannt, den Winheim | kurz aufeinander folgende Ereignisse waren, wie die *ann.*

öffn
ken
und
beid
schl
man
Um
phi
eine
bert
Lin
dar.
die
link
stuf
ihne
feuc
mai
Me
Stä
zog
stel
Ka
hin
Qu
zur
lich
Bli
sic
we
Pl
St

ed
u
m
tr
w
D
U
s
w
d
h
s

Schwierigkeiten zu entdecken, machten sich hin und

stiftung, zweifellos ergibt.

fasser ist Zeitgenosse, in deutschen Angelegenheiten aber ungenau im höchsten Grade, so dass sein Zeugniss nur eine secundäre Bedeutung beanspruchen kann.

1257, kurz nach der Anwesenheit Erzbischof Conrad's von Köln, fordert König Heinrich von England zu freundlicher Aufnahme der Collectanten der kölner Dombauhütte auf, *cum ecclesia coloniensis, in qua corpora trium Regum beatorum requiescunt, per incendium inopinabili ac miserabili casu sit consumpta. (Rymer foedera ed. 1739, I, pars II, p. 32.)* Bei Abfassung dieses Aufrufs scheint, mehrerer gleichlautenden Wendungen halber, die Bulle Innocenz' IV. vorgelegen zu haben, wodurch seine Beweiskraft abgeschwächt wird.

Die *ann. s. Gereonis (Pertz Mon. G. Scr. XVI, 734)* schliessen mit der — gemäss Mittheilung des Herausgebers *alia manu coaeva* beigefügten — Notiz: *Anno Domini 1240 octavo, die Quirini* (30. April) *combustus est summus Colonie.* Lacomblet hält dafür, das zu *summus* zu ergänzende Substantiv sei *chorus*, der Brand habe sich demnach auf den Chor beschränkt, vermag jedoch keine einzige Parallelstelle beizubringen. Von anderer Seite (Ennen, Gesch. der Stadt Köln, III, 968) ist diese Deutung entschieden bekämpft worden.

Im Domblatt Nr. 21 wurde 1846 eine Stelle aus einer würzb. Handschrift veröffentlicht, welche berichtet, der alte Dom sei 1248 *usque ad solos muros parietum* abgebrannt; als man Behufs des Neubaues die östliche Mauer habe niederlegen wollen, sei durch Unvorsichtigkeit der Arbeiter der Brand ausgebrochen. Der sehr ausführliche Bericht wurde, verbunden mit Collation einer kölner Handschrift, nochmals gedruckt in den Quellen, II, p. 280. Zwar hat ihm Ennen (Baugesch. und Geschichte der Stadt Köln, III, 966) jede Glaubwürdigkeit abgesprochen und ihn als einen verunglückten Versuch des XIV. oder XV. Jahrhunderts bezeichnet, den Brand von 1248 zu erklären; seitdem jedoch die Annalen, denen er entnommen war, im 4. Bande der Böhmer'schen *Fontes* als *ann. monasterii s. Pantaleonis Coloniae* vollständig veröffentlicht worden sind, ist kein Zweifel mehr möglich, dass er der Mitte des XIII. Jahrhunderts angehört. Der Verfasser war Mönch von St. Pantaleon, einer der bestunterrichteten und zuverlässigsten Geschichtsschreiber des Mittelalters, seine Angabe ist von grösster Bedeutung.

Bei Pertz *Mon. Scr. XVI, 734* und hieraus Quellen, II, Nr. 278 finden sich zwei Beschreibungen des alten kölner Domes. Die eine stammt aus einem Calendar der Dom-Custodie, dessen Schriftzüge auf Ende des XIII. oder Anfang des XIV. Jahrhunderts führen, die andere ist nur durch den Abdruck bekannt, den Winheim *(sacr. Agripp. 14) ex libro thesaurariae Col.* veranstaltete. Den Haupttheil nimmt ein Verzeichniss der Fenster ein, zu deren Erhaltung der Domschatzmeister verpflichtet war; dieser versah seit 1246 auch das Amt eines Dom-Custos, daher die Aufzeichnung in beiden Calendarien. Beide sprechen von den einzelnen Theilen des alten Doms im *tempus praeteritum*, wir hören von Thürmen, die *quondam* sich an ihm befanden. Am Schluss sagt das *Cal.* der Thesaurarie: *Sic etiam fiet deo dante completo novo opere;* daraus folgt: der Dom war zur Zeit, wo die Beschreibung angefertigt wurde, nicht mehr im alten Zustande, sollte aber so hergestellt werden, wie er früher gewesen war. Wodurch die Veränderung herbeigeführt worden war, sagt das *Cal.* der Custodie: *has quidem fenestras officiati seu prebendarii custodis reparare tenentur, prout consuetum fuerat ab antiquo ante incendium monasterii predicti.* Wozu nun, fragen wir, diese weitläufigen Aufzeichnungen, wenn der Brand sich auf einen kleinen Theil des Doms beschränkt hatte?

Nur durch ein Verfahren der gewaltsamsten Art konnte Lacomblet (Archiv p. 107) gegen Annahme eines bedeutenden Brandes ein *argumentum de silentio* geltend zu machen versuchen. Dass Hagen's Rhein-Chronik nicht vom Brande spricht, ist natürlich, da ihre Erzählung erst mit 1250 beginnt; Levolt von Northof, über dessen Schweigen Lacomblet sich wundert, schrieb erst Mitte des XIV. Jahrhunderts, und die *chronica presulum*, die im *Magnum chron. Belg.* einfach abgeschrieben ist, wurde erst um 1370 verfasst.

Doch war es auch weniger der Mangel an Quellenberichten, was Lacomblet's Opposition gegen die hergebrachte Meinung hervorrief. Schon früher hatte man die Bemerkung gemacht, die Zeit zwischen Brand (April) und Grundsteinlegung (August) erscheine zu kurz, um die Entwerfung des Planes zum Neubau und andere nothwendige Vorbereitungen in sie einzuzwängen. Diese Bedenken sind von Lacomblet (Archiv p. 105) adoptirt. Nun wissen wir aber durch eine Urkunde des Domcapitels vom 13. April 1248 — denn das Datum 1247 *in crastino palmarum* ist nach dem damals in Köln üblichen *stylus gallicanus* zu berechnen, demzufolge das Jahr erst mit Char-Samstag begann; *cf.* Günther *cod. Rheno-Mos. II, 109* und andere Urkunden — dass mehrere Wochen vor dem Brande der Neubau bereits beschlossene Sache war. Der Fehler Lacomblet's und seiner Vorgänger liegt also darin, dass sie den Brand zur Veranlassung des Neubaues, das *post hoc* zum *propter hoc* machten, während beide zwei zufällig kurz aufeinander folgende Ereignisse waren, wie die *ann.*

s. Pantaleonis aufs klarste aussprechen. — Durch ein reiches Urkundenmaterial weist Lacomblet nach, dass bis ins XIV. Jahrhundert der alte Dom in allen seinen Theilen fortbestanden hat; bereits 1251 findet eine Rechtshandlung in ihm statt. Folgt daraus, dass der Dom durch den Brand von 1248 nur eine geringe Beschädigung erlitten hatte? Drei Jahre reichten doch wohl hin, um einen Theil — denn mehr war nicht nöthig — nothdürftig wieder herzustellen, wie denn auch das Calendarium der Thesaurarie von einer Wiederherstellung *(sic etiam fiet)* spricht. Besonderer Nachdruck wird noch darauf gelegt, dass Hagen erzähle, man habe bei einem Auflauf von 1262 die Glocken im Glockenhause des Domes geläutet; wie sei es möglich, dass bei einem grossen Brande die beiden hölzernen Glockenthürme, deren das Calendar der Thesaurarie gedenke, unversehrt geblieben seien? Nun erwähnt dasselbe Calendar noch zwei andere Thürme; zwar heisst es, sie seien *quondam* da gewesen, woraus aber nicht gefolgert zu werden braucht, sie seien bis zum Boden niedergebrannt. Waren diese Thürme von soliderem Material, so war es eine Kleinigkeit, sie zur Aufnahme von Glocken einzurichten; ja, dass eine Zeit von 14 Jahren hinreichte, um einen neuen Glockenthurm zu errichten, könnte nur der läugnen, welcher sich von der technischen Fertigkeit des XIII. Jahrhunderts sehr bescheidene Begriffe macht.

Den Einwendungen Lacomblet's gegenüber brauchte man also, wie wir glauben, kein Bedenken zu tragen, den Bericht der *ann s. Pant.* einfach anzunehmen; wir wenden uns zu den von Herrn Ennen gegen ihre Glaubwürdigkeit erhobenen Bedenken. Dass ein Theil derselben durch Herausgabe der Annalen als erledigt betrachtet werden muss, haben wir bereits gesagt: *Johannes de Wesalia* (Ennen, Gesch. der Stadt Köln, III, 967; sollte vielleicht *Hermannus de Wesalia* gemeint sein, dem Hartzheim *bibl. Col. 59* eine kölnische Erzbischofs-Chronik vindicirt?) ist eben so wenig der Verfasser, wie Conrad Isernhofft; die kölner wie die würzburger Handschrift enthalten bloss Copieen der alten Annalen, die hier wie dort an gleicher Stelle in die *chron. praesulum* eingeschachtelt sind. Für vollkommen unbedenklich halten wir auch die Worte der Bulle Innocenz' IV. vom 21. Mai 1248: *Ecclesiam, in qua trium beatorum magorum corpora requiescunt,* während die Annalen wissen wollen, man habe bei Beginn des Brandes den Reliquienschrein aus dem Dom entfernt; denn einmal konnte Innocenz falsch berichtet sein, und dann konnte er jenen Ausdruck sehr wohl bei einer Kirche gebrauchen, an welche die Verehrung der h. drei Könige seit den Zeiten Rainald's von Dassel gebunden war, wenn auch in jenem Momente die Gebeine sich nicht mehr innerhalb der Mauern befanden.

Wichtiger ist ein dritter, ebenfalls von Ennen (p. 966) hervorgehobener Punct. Der Brand soll, nachdem das Domcapitel die *omnimoda destructio maioris ecclesie antique et reparatio melioris structure* beschlossen hatte, dadurch entstanden sein, dass die Arbeiter die östliche Mauer der Kirche unterhöhlt, durch Balken gestützt und dann vermittels Anzündens der letzteren niederzulegen versucht hätten. Soll damit gesagt werden, man habe vor Beginn des Neubaues versucht, den alten Dom völlig abzubrechen, so ergibt sich allerdings ein Widerspruch mit der Thatsache, dass nach dem Brande, der doch den Abbruch bedeutend erleichtert haben würde, der alte Dom wieder hergestellt worden ist. Was aber die Annalen von dem Beginn der Abbruchsarbeiten berichten, steht mit ihrer Erzählung von der Entstehung des Brandes in so enger ursächlicher Verbindung, dass, wenn jenes sich als falsch erwiese, vollständige Verwerfung des ganzen Berichts eine blosse Consequenz sein würde; ja, dass man den völligen Abbruch des Doms auch nur beabsichtigt habe, ist, wenn nicht gerade unmöglich, so doch wenig glaublich; oder sollte das Capitel sich der Kirche, an welche seine so mannigfaltigen Functionen gebunden waren, haben berauben wollen, wenn eine Möglichkeit vorlag — und die war ja wirklich vorhanden — den Neubau neben dem alten Dom auszuführen? Indessen scheint jene Interpretation nicht nothwendig zu sein: In der Intention des Capitels lag vermuthlich nur ein successiver, mit dem Fortschreiten des Neubaues gleichen Schritt haltender Abbruch, und waren die Niederlegungsarbeiten an der östlichen Mauer nur auf eine vorläufige, durch den Neubau bedingte, nicht sehr bedeutende bauliche Aenderung, vielleicht gerade auf den Anschluss des neu zu errichtenden Chors an die alte Kirche berechnet. Vollständige Klarheit in diese dunkle Frage könnte vielleicht eine genaue topographische Anschauung der Lage der beiden Domkirchen und der sie umgebenden Gebäulichkeiten bringen; vorläufig aber können wir uns nicht entschliessen, auf Grund einer einzigen Schwierigkeit den Bericht einer Quelle von so hoher Wichtigkeit und Glaubwürdigkeit, wie die Annalen von St. Pantaleon es zweifelsohne sind, zu verwerfen.

Dr. Hermann Cardauns.

Gedanken eines Protestanten über gothischen Kirchenbau.

(Proben aus Appelius' „Aufgaben".)

(Schluss.)

Das Band, welches bei den alten Kirchenbauten alle Künste zur Ausschmückung des Gotteshauses vereinte, soll bei den neuen Kirchenbauten nicht zerrissen werden. Desshalb darf auch die Malerei nicht fehlen. Der Werth der Wand- und Glasmalerei ist unseres Lobes nicht mehr bedürftig, aber auch die Tafelmalerei, welche in der neueren Zeit wieder einen mächtigen Aufschwung genommen hat, kann dem Gotteshause einen herrlichen Schmuck gewähren, wie dies das kölner Dombild, das Altarbild von Cranach zu Weimar, die Kreuzabnahme Christi von Rubens im Dom zu Antwerpen etc. zeigen. Jede Kirche sollte wenigstens ein würdiges Altarbild besitzen und die wohlhabenden Gemeindeglieder sollten es als eine Ehre betrachten, auf ihre Kosten ein solches Bild von einem tüchtigen Künstler anfertigen zu lassen.

Wie viel thun in dieser Hinsicht die Katholiken, wie beweisen doch die Angesehenen unter denselben ihrer Kirche in viel höherem Grade öffentlich ihre Ehrerbietung und Anhänglichkeit, als die Evangelischen. — Dies zeigt sich auch bei der Ausschmückung ihrer Kirchen. Zur Bethätigung solcher Gesinnung haben die katholischen Fürsten fortwährend den Kirchen ihres Landes werthvolle Geschenke gemacht und auch Napoleon hat erst wieder am 15. August 1857 an Kirchen und Capellen in 41 Departements eine Anzahl von Kirchengemälden geschenkt; auch Algerien ist hierbei bedacht worden, und auch in den folgenden Jahren sind von ihm an seinem Namenstage die aus den Fonds für schöne Künste angekauften oder bestellten Gemälde an Kirchen geschenkt.

Der christlichen Baukunst am nächsten und verwandtesten ist die Glasmalerei. Sie ist die Kunst, durchsichtige Farben und Zeichnungen auf chemischem Wege, vorzüglich durch Einschmelzen auf das Glas zu übertragen, oder ganze Bilder aus Stücken farbigen Glases zusammenzusetzen. Die Glasstücke werden möglichst nach den in der Composition vorhandenen Umrissen geschnitten, damit die Bleilinien mit diesen zusammenfallen; zugleich muss aber danach und nach dem Umstande, dass auch das zur weiteren Befestigung nöthige Sprossenwerk das Bild möglichst wenig störe, die Composition selbst eingerichtet werden. Die aus Tafeln geschnittenen Glasstücke werden in den passenden Farbentönen schattirt und die höheren Lichter theilweise oder ganz aus dem Ueberzuge geschliffen, für andere Farben aber, welche etwa noch aufgetragen werden sollen, weisse Stellen ausgeschliffen. Nachdem die Malerei mit denselben Farben, woraus die Glasflüsse[1]) gemacht werden, und die man fein gepulvert mit etwas Spicköl aufträgt, vollendet ist, wird dieselbe aufgebrannt und dann die einzelnen Stücke zusammengesetzt. Mit dem XIV. und XV. Jahrhundert werden die Werke der Glasmalerei immer zahlreicher und ihre prachtvollsten Denkmäler des Mittelalters sind die Fenster des nördlichen Seitenschiffes im Dome zu Köln aus dem Jahre 1509. Die Fensterscheiben des XIII. Jahrhunderts, wie man dies in Burgos und besonders in dem Museum jener Stadt sehen kann, waren doppelt, das Licht blieb darauf haften, fiel nicht durch sie hindurch und verlieh ihnen, wie Michelet sich ausdrückt, die Zauberwirkung von Edelsteinen.

Im XIX. Jahrhundert wurde durch die Bemühungen von Mohr und Vortel in Dresden, Scheinert in Meissen, Frank in Nürnberg etc. die Glasmalerei wieder erweckt und gedieh zu einer hohen Stufe der Vollkommenheit, als König Ludwig von Baiern für diese Kunst ein eigenes Institut unter der Leitung von Gärtner, Hess und Ainmüller in München stiftete, aus welchem, unter anderen kunstreichen Arbeiten, die Fenster der Aukirche in München und die vier Fenster für den kölner Dom hervorgingen. Jetzt bestehen Kunst-Anstalten für Glasmalerei, in Nürnberg, Berlin, Wien, Brüssel, Paris etc., welche ausgezeichnet schöne Arbeiten liefern.

Die alten Deutschen verstanden schon früh, und zwar aus ihren Beziehungen zu den Römern, die Kunst, Glas zu bereiten, wendeten jedoch dasselbe theils nur zu Gefässen, theils zur Nachahmung von Edelsteinen für Schmucksachen an; dagegen war der jetzige Gebrauch des Glases zu Fenstern in früheren Zeiten der unbekannteste, denn theils verstand man noch nicht, flache Glastafeln herzustellen, theils konnte man es nicht rein und farblos machen; da aber die Farbe einmal nicht zu vermeiden war, so gab man ihm jetzt absichtlich schöne Farben, die ihm zunächst den Charakter künstlicher Steine zu Luxusartikeln verliehen. Die Fenster dagegen wurden durch Haut oder Pergament oder Spath, selbst in grösseren Kirchen, z. B. noch um das Jahr 800 in der Paulskirche und in der Peterskirche zu Rom, geschlossen, nicht selten aber auch offen gelassen und nur

1) Glasflüsse nennt man die verschiedenen Zusätze gefärbter und dadurch öfter auch undurchsichtig gemachter Glassätze; z. B. Kobaltoxyd gibt: blau; Schwefelspiessglanzsilber: gelb; Kupferoxyd: grün; Kupferoxydul: roth; Schwefelkupfer: scharlach; Braunstein: violett etc.

bei schlechtem Wetter mit Teppichen verhängt. So z. B. noch um das Jahr 1000 im reichen Kloster Tegernsee. Eine wirkliche Verglasung der Fenster war noch im XIII. Jahrhundert etwas Seltenes. (S. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei.)

Redete man in früheren Zeiten von Glasfenstern, so hat man darunter nur solche von farbigem Glase zu denken, und man setzte schon früh verschiedenfarbiges Glas musivisch zusammen, womit der Uebergang zur eigentlichen Glasmalerei gegeben war. Diese ist eine deutsche Erfindung, denn geschichtlich nachweisbar hat zuerst das Benedictinerkloster Tegernsee in Baiern gemalte Fenster gehabt, welche ihm ein Graf Arnold geschenkt hat, dem der Abt Gossbert (982—1001) in einem vorhandenen Documente seinen Dank ausspricht, und worin derselbe ausdrücklich sagt: „In den damaligen glückseligen Zeiten habe zuerst die goldhaarige Sonne den Boden durch das bunte Glas von Gemälden angestrahlt."

Von Tegernsee verbreitete sich die Glasmalerei rasch durch Deutschland, bald auch nach Frankreich, England, Holland, Italien und Spanien, wurde lange Zeit nur von Mönchen ausgeübt, oder solchen „Glasern" und „Malern", welche irgend einem Kloster angehörten. Ursprünglich hielt sich die Glasmalerei streng in den Gränzen des architektonischen Stils und beschränkte sich auf die Darstellung von Arabesken und teppichartigen Mustern; nach und nach fügte man auch Figuren ein, jedoch nur einzelne, selten mehr als zwei, in der Regel Christus, Maria, Apostel und Heilige. Anfangs war diese Malerei eine Zusammensetzung verschiedenfarbiger Glasstücke zu Gemälden, im XIV. Jahrhundert aber, wo diese Kunst aus den Händen der Geistlichen in die „zünftiger Maler und Glaser" kam, wurde sie eine Malerei auf Glas, welche mit der Oelmalerei zu wetteifern strebte und grosse Gemälde mit vielen Figuren und landschaftlichem Hintergrunde darstellte. Durch die Fortschritte der Technik und den Wetteifer mit der Oelmalerei liess sie sich aber immer mehr zu Leistungen fortreissen, die über den Zweck und die Gränzen dieses Kunstzweiges hinausführten und in das Ungehörige sich verirrten und endlich im XVII. Jahrhundert den Verfall dieser Kunst zur Folge hatten. Die Wiedererweckung dieser Kunst danken wir dem Könige Ludwig von Baiern.

Zur Vollendung einer Kirche im reinen Spitzbogenstile sind gemalte Fenster unentbehrlich.

Die Kirche ist ein Abbild des neuen Jerusalem, der Stadt des lebendigen Gottes, von der in der Offenbarung Johannis 21, 23 gesagt wird: „Und die Stadt bedarf nicht der Sonne und des Mondes, dass sie ihr scheinen, denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm." — So wurde auch in dem Abbilde, der Kirche, von tiefdenkenden, alten, christlichen Baumeistern das äussere Tageslicht durch die farbigen Fenster gedämpft und abgesperrt. Das *Lumen internum*, das Licht des heiligen Geistes, das ewige Licht (Jes. 60, 19) soll hier im Gotteshause die Gläubigen erleuchten. Und wenn Anfangs das gemalte Fenster nur aus einem teppichartigen Muster bestand, so war dies die niedere Stufe des Verständnisses der Bedeutung des gemalten Kirchenfensters. Das volle Verständniss gewann der Künstler erst da, wo er Bilder aus der heiligen Geschichte in den gemalten Kirchenfenstern ausführte und dieselben dadurch gleichsam zu einer *Biblia pauperum* machte.

Dabei durfte er aber den architektonischen Charakter des Fensters nie aus den Augen verlieren; die gemalten Fenster sollten nicht als eigentliche Gemälde auf den ersten Anblick die Aufmerksamkeit des Beschauers herausfordern und nicht durch Massen von Lichteffect ihn reizen, sondern sie tragen durch die starke Verbleiung und die absichtlich nicht gross genommenen Theile des Bildes den Charakter des Mosaikartigen an sich und treten erst bei längerer Beschauung zu einem Gesammtbilde zusammen und dabei sind die farbigen Gläser oder eingebrannten Farben von sanftem Tone und harmonisch verbunden. Auch sind die besten Schöpfungen dieser Kunst immer an den Hauptfenstern hinlänglich hell gehalten, um das zum Lesen erforderliche Licht in die Kirche fallen zu lassen. So erscheinen die gemalten Fenster eben nur als schöne Fenster und nicht Gemälde, und ein kunstsinniger Franzose sprach das in seinem trefflichen Romanwerke aus, als er die neue Glasmalerei einer gewissen Kirche in der Weise tadelte: „*Il n'y a pas des vitres, ce sont là des tableaux.*"

Alle solche, aus dem tieferen Verständnisse der christlichen Baukunst hervorgegangenen Rücksichten sind in der neuesten Glasmalerei noch nicht beobachtet. Die Fortschritte der Technik verlocken dieselbe zu sehr zu Effecten. So sind die von König Ludwig geschenkten neuen Fenster des kölner Domes prachtvolle, in diese Räume nur hineingesetzte, selbständige Gemälde, welche in rein sinnlicher Beziehung die Effecte der eigentlichen Gemälde nur zu sehr in Schatten stellen, während sie doch in Betreff des inneren Gehaltes nie die Stelle derselben ersetzen können. Dagegen sind die ihnen gegenüberstehenden alten Glasfenster an der nördlichen Seite wirkliche gemalte Fenster mit allen den vorhin erwähnten

Vorzügen und für den Charakter der Kirche weit vorzüglicher, als jene neuen. Ein Muster in seiner Art und von keinem neuen erreicht, ist ein altes gemaltes Glasfenster in der Lorenzkirche zu Nürnberg im Chore rechter Hand, Bilder der Jungfrau, des Georg etc. enthaltend, welches alle Farbentöne zu einer wundervollen Harmonie vereint. Nach solchem Muster sollten in jeder Kirche wenigstens im Chor gemalte Fenster hergestellt werden.

Ein grosser Vorzug der alten gemalten Fenster, auf den noch ausdrücklich aufmerksam gemacht werden muss, besteht darin, dass sie wenig oder gar keine Farbenspiele im Inneren der Kirche veranlassen. Die meisten neueren gemalten Fenster thun das oft in höchst störender Weise, weil das Glas nicht so dick und die Farbe nicht so gut eingebrannt ist, als bei den alten. So geben in einer der schönsten neueren, im reinsten Stile von Gau aus Köln 1854 erbauten Kirche, nämlich St. Clotilde zu Paris, die gemalten Fenster einen starken Widerschein, der sehr störend ist und ein Farbenschillern im Innern der Kirche verursacht. Dieser grosse Uebelstand muss so viel als möglich von der Glasmalerei vermieden werden.

Dass diese Kunst im protestantischen Norddeutschland allmählich wieder würdige Werke entstehen lassen kann und dass es gar nicht so schwer hält, einer Kirche ein paar schöne Glasmalereien zu verschaffen, wenn nur in der Gemeinde kunstsinnige Mitglieder vorhanden sind, denen die würdige Ausschmückung ihres Gotteshauses eine Herzens- und Ehrensache ist, davon gibt die Markt-Kirche zu Hannover in neuerer Zeit einen erfreulichen Beweis. Nachdem für ihren Ausbau 70,000 Thlr. verwandt sind und eine Jahres-Einnahme von 300 Thlr. aus den früher an sie angebauten und jetzt abgebrochenen Boutiquen aufgegeben ist, hat der Kirchenvorstand doch noch Mittel aufgesucht, das Kirchenchor mit Glasmalereien zu schmücken. Das auf unserer letzten Durchreise durch jene Stadt eben eingesetzte Glasfenster an der nördlichen Seite (dem seitdem noch andere, selbst vom Könige, als Stiftungen gefolgt sind), kostet mit Einschluss des Cartons nur 1600 Thlr. und diese Summe ist durch eine von den Frauen der Stadt und Gemeinde veranstaltete Lotterie, so wie durch Geschenke von Vorständen und Freunden der Kirche und durch einen Zuschuss der Stadtcasse zusammengebracht. — Allen aber, welche diese Kirche besuchen, ist durch diesen Schmuck eine heilige Freude bereitet. (Nur auf Eins müssen wir noch hinweisen, was den Besucher der Kirche, welcher christliches Verständniss vom Kirchenbau hat, sehr unangenehm berührt. Man findet nämlich an der Rückwand des Hochaltars eine steinerne Tafel, auf welcher angegeben ist, dass die Summe zur Restauration der Kirche durch einen Länderei-Verkauf zu sehr hohem Preise gewonnen sei. Diese Nachricht ist an dieser Stelle profanirend und durchaus gegen das christliche Verständniss, denn auf das Chor und in die Nähe des Hochaltars gehört nichts, was die Communicanten von dem Zwecke dieser heiligen Stätten abziehen könnte. Ueberhaupt ist das Zurschautragen von Menschennamen in Gotteshäusern gegen den christlichen Gedanken dieser Bauwerke, und nur unter ganz besonderen Umständen zulässig. Frühere Zeiten dachten darin zarter und richtiger; der Baumeister des kölner Domes hat seinen Namen nirgends eingegraben oder eingeschrieben, er brachte sein Werk Gott dar; und Meister Ervin suchte sich im strassburger Dome für sein Namens-Andenken einen sehr bescheidenen, verborgenen Ort. Früher bauten die Kirchenbaumeister mit religiösem Gefühl und Verständniss, gegenwärtig bauen sie mit weltlichem Verstande zu eigener Ehre).

Ein interessantes Document

für die Geschichte des deutschen Kirchenliedes wurde aus der Chronik des (aufgehobenen) Stiftes Seckau in Ober-Steiermark aufgefunden, das wir den Freunden altdeutscher Literatur unmöglich vorenthalten können. Die Chronik sagt: „Im Jahre 1345 wurde das Buch geschrieben, ausgebessert und vollendet, welches den Namen führt: „*ordo sive breviarium ecclesiae Seccoviensis*“ wie im Laufe des Jahres zu lesen und zu singen sei.“ — Sodann bringt sie folgendes Beispiel:

I. Dominica palmarum. (Palmsonntag.)

Bei der Procession . . . treten drei Knaben vor und singen während des Kreuztragens *(Vers.) gloria laus* . . . der Chor beginnt mit: *gloria laus et honor* . . . worauf das Volk antwortet *(populo respondente)*:

Israhelitischen menigen din fur Christ engegene mit lob
und mit gesange gegen dem hailande.
Willchomen seistu herre, Chaiser alles Israelis.

II. Feria IV. maj. hebdomadae.

Nach Beendigung der Matutin beginnen Sänger und Chor: *Kyrie eleison* und das Volk soll wiederholen: *Kyrie eleison*, wie es in der „Agende“ enthalten ist.

Sodann beginnt der „*praelatus*“ den Hymnus: *Rex Christe, factor omnium* . . . worauf das Volk entweder mit *amen* antwortet, oder:

Chunich Schepfare alles, dessen ist,
der du in dem himmelreiche bist
geweltiglich mit den trauten dein
du chere an vns die gnade dein
Chorus: cujus benigna....

Populus:
du hilf vns herre, des ist not
von vns so fure du den tot
untz wir gepfizzen das wir han
wider deine hulde alle getan
Chorus: qui es creator...

Populus:
du hilf vns auz aller not
durch deinen pitterlichen tot,
den du durch vns erlitten hast
das du vns dem tyeval nicht enlast.
Chorus: ligatus es...

Populus:
du wurde gepunden umbe das
das du vns erloste dester baz
die dem vil hant getat
die dir verloss der slagen rat (?)
Chorus: cruci redemptor...

Populus:
an dem chreuze erlitte du den tot
deu erde vaste erpibenot
da ward ein michel finster ein
da laz vns geniezzen der Marter dein.
Chorus: mox in paterna...

Populus:
du erstunde an dem dritten tage
vernim der deinen chinder chlage
vergib in alle ir missetat
du fure von in des tyevals rat.
Chorus: amen.

III. In parasceve, nocte media.

Gegen Ende der Matutin wird der Hymnus angestimmt: *Rex Christe*... wobei das Volk mit den einzelnen Versen abwechselnd singt:

Der des himmels vnd der erde geweltlich ist
gevangen ward der hailige christ
an das chreuz ward er genagelot
durch vns leid er den tot. — *Kyrie eleison.*

IV. Sabbato sancto (zur Auferstehung).

Chorus: Te deum...
das Volk aber singt dazwischen *(acclamat)*:

Christ ist erstanden....
Es gingen drei Vrawen....

Darauf wird die Antiphon gesungen: *cum rex gloriae ....salve festa dies....* und das Volk antwortet:

Also hailich ist dirre tach
daz in niemen mit lob ervüllen mach
do der hailige Gottes Sun die helle überwant
vnd den tievel darinne gepant. —

So gibt uns dieses Bruchstück einen interessanten Einblick in die Zeit des Mittelalters, zeigt uns die Weise, wie sich das Volk an der Liturgie durch Wechselgesang betheiligte und gewiss müssen wir es bedauern, dass wir nicht die „Agende“ selbst, sondern nur ein Bruchstück, und dieses nur ohne Noten vor uns haben. Ohne auf eine ausführliche Kritik dieses Fragmentes einzugehen, erlauben wir uns, zu bemerken, dass der Hymnus: *gloria laus et honor*... (von Theodulf † 821) noch jetzt im Gebrauche ist: während der andere: *rex Christe factor omnium*... (vom h. Gregor d. Gr.) gestrichen wurde. Meister bringt in dem ausgezeichneten Werke: das katholische Kirchenlied I. Band auf Seite 292 u. s. f. drei Singweisen dieses Hymnus und eine Strophe vom „Mönch von Salzburg“ (um 1400), welche bisher als die älteste Uebersetzung galt; sie lautet:

Kunig Christe macher aller ding
du hast erledigt mit guettem geling
den menschen aus der Helle quall
den adam bracht mit seinem vall.

Dass unsere Uebersetzung älter ist, liegt auf der Hand; sie ist aber auch sinngetreuer, denn die erste Strophe lautet:

Rex Christe, factor omnium,
Redemtor et credentium,
Placare votis supplicum
Te laudibus colentium.

Dass wir hier auch dem uralten Gesange begegnen: „Christ ist erstanden“...und in Verbindung mit demselben: „Es giengen drei Vrawen“....ist eine neue Bestätigung, dass diese Ostergesänge soweit als die deutsche Zunge reichte, gesungen wurden.

Der fünf Disticha umfassende Hymnus (von Fortunatus, VI. Jahrh.):

Salve festa dies, toto venerabilis aevo
Qua deus infernum vicit et astra tenet....

wurde früher am Charsamstag Morgens bei der Procession *(ad aspersionem)* gesungen; Meister führt auf Seite 364 u. s. f. mehrere, fast gleichlautende deutsche Uebersetzungen an („gemeinen Mansprocessgesang“) jedoch trägt unsere Uebersetzung wiederum die Merkmale eines weit höheren Alters an sich. P. Schubiger's Behauptung (Meister p. 366), dass dieses Lied schon im XIV. Jahrhunderte bei der Auferstehungsfeier gesungen wurde, wird durch dieses Zeugniss glänzend bestätigt. (Kirchenschmuck.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Die Zeitschrift für bildende Kunst Nr. 11 d. J. enthält nachstehenden empfehlenswerthen Vorschlag: Am 21. Mai 1871 werden vier Jahrhunderte verflossen sein, seit Albrecht Dürer, der bedeutendste aller deutschen Künstler, zu Nürnberg geboren wurde.

Es ist eine Ehrenpflicht der Deutschen, diesen vierhundertjährigen Geburtstag des grossen Meisters in würdiger Weise zu feiern, und es ziemt sich, dass dieses Fest vor Allem in Nürnberg, der Vaterstadt Dürer's, in welcher er die meiste Zeit seines Lebens gearbeitet und deren höchster Ruhm und Stolz er geworden, durch die gesammte deutsche Künstlerschaft gefeiert werde.

Ausser anderen Veranstaltungen dürfte aber, wie das in der Augsburger Allgemeinen Zeitung (Nr. 48) und danach in der Leipziger Illustrirten Zeitung (Nr. 1392) schon angeregt worden ist, vor Allem eine Dürer-Ausstellung passend sein, d. h. eine Ausstellung, welche das gesammte Wirken des grossen Meisters nach allen Richtungen hin, seinen Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger klar darlegt. Diese Ausstellung müsste demnach eine möglichst vollständige Sammlung aller seiner Werke, Gemälde, Miniaturen, Zeichnungen, Kupferstiche, Holzschnitte, gedruckten Bücher, Handschriften, etwaigen Schnitzereien und Goldarbeiten, sodann die bedeutendsten Arbeiten seiner unmittelbaren Vorgänger und Lehrer, so wie seiner Schüler und Zeitgenossen, ferner Reliquien und Erinnerungen an ihn vorführen.

Von den Werken Dürer's ist in Nürnberg selbst nur noch ein verschwindend kleiner Theil vorhanden. Alle übrigen sind über die ganze gebildete Welt verbreitet. Eine Vereinigung derselben würde überaus schwierig, ja, geradezu unausführbar sein, wenn man in die Ausstellung nur Originale aufnehmen wollte. Dieselben würden trotz der eifrigsten Bemühungen aller Kunstfreunde nicht sämmtlich aufzufinden und die bekannten nicht sämmtlich herbeizuschaffen sein. Doch sind die Handzeichnungen in fast vollkommen genügender Weise durch Photographieen, welche besonders A. Braun in Dornach in grosser Anzahl und trefflichster Weise hergestellt hat, zu ersetzen. Gemälde müssten durch gute Copieen, Photographieen und Kupferstiche, Sculpturen durch Gypsabgüsse und Photographieen ersetzt werden. Die Kupferstiche, Holzschnitte und Bücher aber könnten ohne grosse Schwierigkeiten in ausgewählten Original-Abdrücken zur Schau gestellt werden.

Als Local für diese Ausstellung empfiehlt sich, da Dürer's Wohnhaus hiefür nicht ausreichend ist, der durch Dürer's Hand selbst geweihte Rathhaussaal.

Eine Ausstellung dieser Art, welche noch nie dagewesen ist, würde für die Kunstforschung und alle Freunde Dürer's von unberechenbarem Vortheil sein, denn abgesehen davon, dass bei solchen Gelegenheiten manches nicht allgemein Bekannte ans Licht kommt, würde schon die unmittelbare Zusammenstellung des Bekannten, besonders aber der überaus zahlreich vorhandenen Handzeichnungen, zu interessanten und wichtigen Aufschlüssen führen.

Zur Ausführung dieses Planes gehören viele Kräfte. Möchten daher an allen grösseren Kunst-Stätten zu diesem Zweck besondere Comités sich bilden und mit dem in der Bildung begriffenen Haupt-Comité in Nürnberg sich in Verbindung setzen.

Stuttgart. Am stuttgarter Polytechnicum und an der dortigen Kunstschule ist mit dem 1. November v. J. unter Leitung des Professors W. Bäumer, des Redacteurs der trefflichen „Gewerbehalle", ein kunstgewerblicher Lehrcursus nach folgenden Grundsätzen eingerichtet worden:

1) Die Einrichtung bezweckt, mittels eines systematisch geordneten Unterrichts für die verschiedenen Zweige der Kunst-Industrie solche Kräfte heranzubilden, welche in ihrem Fache einen höheren Grad künstlerischer Ausbildung erstreben.

Ausgeschlossen ist nur die Weberei mit deren verschiedenen Unterabtheilungen, wofür durch die in Reutlingen und Heidenheim bestehenden besonderen Webschulen bereits gesorgt ist.

2) Gegenstand des Unterrichts ist hiernach die künstlerische Seite der Kunstgewerbe, so zwar, dass zugleich auf die bei letzteren zur Verwendung kommenden Stoffe und die durch deren Eigenschaften bedingte technische Behandlung derselben stete Rücksicht genommen wird.

3) Nach den bildenden Künsten gliedert sich die Einrichtung für den kunstgewerblichen Unterricht in drei Abtheilungen:

a) für Architektur,
b) für Bildhauerei,
c) für Malerei.

Die Abtheilung für Architektur umfasst die Lehre vom architektonischen Stil und den architektonischen Formen im Allgemeinen, im Besonderen aber die Anwendung der letzteren auf diejenigen Gewerbe, bei welchen solche in Frage kommen, z. B. Bauschreinerei, Möbelfabrication, Fabrication von Oefen und Kaminen u. s. w.

Die Abtheilung für Bildhauerei hat die Fertigkeit im Modelliren zu verschaffen, und zwar in deren Verwendung für die betreffenden Gewerbe, z. B. Gold- und Silberarbeiten, Gefässbildnerei in Metall, Thon und Glas, Stuccaturarbeiten, Holzschnitzerei u. s. w.

Die Abtheilung für Malerei hat die gesammte malerische Flächenverzierung zum Gegenstand und bezieht sich z. B. auf Boden-, Wand- und Deckendecoration, Malerei auf Glas, Porcellan u. s. w.

4) Die theils allen drei Abtheilungen gemeinschaftlichen, theils nur je in einer derselben vorkommenden einzelnen Lehrfächer sind:

Darstellende Geometrie mit Schattenconstruction,
Perspective,
Architekturzeichnen,
Zeichnen von Figuren nach Vorlagen und nach dem Runden (Gypsmodelle, Antike, lebendes Modell),
Zeichnen von Ornamenten,
Modelliren von Figuren und Ornamenten,
Holzschnitzerei,
Ciseliren,
Malen von Figuren, Blumen, Landschaften und Flachornamenten,
Lehre vom architektonischen Stil in seiner Anwendung auf die Kunst-Industrie,
Geschichte der Kunst-Industrie,
Anatomie.

5) Der Unterricht erfolgt sonach theils durch Vorträge und Demonstrationen, theils und hauptsächlich mittels praktischer Uebungen.

Letztere werden sich in allen drei Abtheilungen bis zu selbständigen Compositionen erstrecken.

Es werden daher auch etwaige Bestellungen von Gewerbetreibenden zur Fertigung von Entwürfen etc. etc. über kunstgewerbliche Gegenstände angenommen.

6) Ertheilt wird der vorbenannte Unterricht einestheils von Lehrern der polytechnischen Schule in deren Localitäten, insbesondere in den an dieser Anstalt einzurichtenden Ateliers, anderentheils von Lehrern der Kunstschule in den dortigen Ateliers, woneben für einzelne specielle Unterrichtsfächer (z. B. Holzschnitzerei, Ciseliren, Decorationsmalerei etc. etc.) besondere Hülfslehrer aufgestellt werden.

7) Als Lehrmittel dienen einerseits die Sammlungen der polytechnischen Schule und der Kunstschule, vorbehaltlich ihrer Ergänzungen für die besonderen Zwecke des kunstgewerblichen Unterrichts, andererseits die Sammlungen der Centralstelle für Gewerbe und Handel so wie die allgemeinen Sammlungen des Staates für Wissenschaft, Kunst und Alterthum.

8) Zur Zulassung wird verlangt:

a) ein Zeugniss über sittlich gute Aufführung;
b) bei Minderjährigen Nachweis der elterlichen oder vormundschaftlichen Einwilligung;
c) Nachweis einer wenigstens zweijährigen erfolgreichen praktischen Thätigkeit in dem betreffenden Industriezweige;
d) Nachweis der erforderlichen künstlerischen Befähigung und Vorbildung, in welch letzterer Beziehung insbesondere diejenige Fertigkeit im Freihandzeichnen, geometrischen Zeichnen und Modelliren vorausgesetzt wird, welche in den höher entwickelten gewerblichen Fortbildungsschulen des Landes erworben werden kann.

Der Nachweis zu c) ist durch ein Zeugniss des Lehrherrn, der Nachweis zu d) theils durch Schulzeugnisse, theils durch Vorlegung selbstgefertigter Zeichen- etc. Arbeiten zu liefern.

Im Zweifelsfalle ist der Besitz der erforderlichen künstlerischen Befähigung und Vorbildung auf dem Wege einer besonderen Aufnahmeprüfung zu ermitteln.

9) Die regelmässige Dauer der Theilnahme an dem kunstgewerblichen Unterrichte ist auf drei Jahre angenommen, so zwar, dass dieselbe, je nach den besonderen Verhältnissen des Einzelnen, entweder auf eine kürzere Zeit beschränkt oder auf eine längere Zeit erstreckt werden kann.

10) Zu möglichst sicherer Erreichung des Zweckes wird für jeden Theilnehmer, nach Maassgabe seiner besonderen Verhältnisse, ein bestimmter Lehrplan festgesetzt, welchen er genau zu befolgen hat, wie auch die hiernach vorgeschriebenen Vortrags- und Uebungsstunden im Einzelnen pünctlich einzuhalten sind.

11) Jeder Theilnehmer hat bei seiner Zulassung ein Eintrittsgeld von 5 Fl. und für jedes Semester ein Unterrichtsgeld von 10 Fl. zu entrichten, welches je am Anfang des betreffenden Semesters vorauszubezahlen ist.

Bei nachgewiesener Mittellosigkeit kann jedoch vom zweiten Semester an solchen Theilnehmern, welche über Fleiss und sittliches Verhalten gute Zeugnisse haben, das Unterrichtsgeld ganz oder theilweise nachgelassen werden.

Auch können nach Umständen an bedürftige und würdige Zöglinge Stipendien zum Besuche des Unterrichts verliehen werden.

12) Auf Verlangen wird den Theilnehmern je am Schlusse eines Halbjahrs ein Semestralzeugniss ausgestellt.

Beim Austritte, nach Absolvirung der planmässigen Curse, erhalten dieselben ein den Gesammterfolg ihrer Studien umfassendes Zeugniss.

Die im Bisherigen geschilderte Einrichtung gewährt zugleich den Zöglingen der Kunstschule Gelegenheit zur Erlernung der für das eigentliche Kunststudium (Bildhauerei und Malerei) erforderlichen architektonischen und ornamentalen Fächer, gleichwie andererseits vom kunstgewerblichen Unterricht aus der Uebertritt zum eigentlichen Kunststudium offen steht.

Anmeldungen sind mit den betreffenden Belegen (vergleiche Ziffer 8) mündlich oder schriftlich bei dem Leiter dieses Unterrichtszweiges, Herrn Professor Bäumer, zu machen.

London. Die Krönung der Jungfrau von Albrecht Dürer, gegenwärtig in der Ausstellung der Londoner Akademie, gilt in England für ächt und gehört also, wenn dieses Urtheil richtig ist, zu den Bildern des Meisters, die man für verloren gehalten hat. Wie Scott mittheilt, wurde das Gemälde von Marquis von Lothian in einem Möbelmagazin Edinburgh's entdeckt und angekauft. Wie man vermuthet, hatte es früher dem Lord Buchan gehört und war mit dessen übrigen Sachen aus dem Schlosse Holyrood, wo der Lord seine Wohnung hatte, auf den Trödelmarkt gewandert. Scott hält diese Krönung der Jungfrau für das Bild, welches Giovanni Bellini, wie aus einem Briefe Dürer's an Pirkheimer hervorgeht, von der Hand seines deutschen Freundes zu besitzen wünschte. Die Jungfrau hat den Jesusknaben auf dem Schoosse, ihre rechte Hand ruht auf einem Buche, zwei Cherubim halten einen Kranz über ihrem Kopfe. Der Jesusknabe trägt auf seiner rechten Hand einen Vogel, mit dem er spielt. Das Gemälde hat grosse Schönheiten und eine classische Zeichnung; aber Spuren einer ungeschickten Hand lassen sich mehrere wahrnehmen. Ist Dürer der Meister, so hat er seine Arbeit nicht vollendet. Ein zweiter „Dürer“ der Ausstellung, ein von dem Marquis eingeschickter „Tod der h. Anna“, ist ohne alle Frage unächt.

Nebst einer artistischen Beilage, darstellend zwei gothische Opferkasten nach Entwürfen von Baurath Vincenz Statz.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 8. Köln, 15. April 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueberblick über die Geschichte der altchristlichen Kunst.

I. Erste Periode,

von den ältesten Zeiten der Kirche bis zum Anfang des VI. Jahrhunderts.

Zustand der bildenden Kunst bei den Griechen und Römern zur Zeit der Erscheinung des Christenthums.

Die griechische Kunst war aus dem Boden der religiösen Anschauung des Volkes erwachsen. Die Künstler hatten den Göttern Gestalt, ausgeprägten Charakter, wirkliches Dasein gegeben. In dem Standbilde des olympischen Zeus, welches Phidias geschaffen, war der „Vater der Götter" selbst in die Erscheinung getreten; wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, war nicht selig zu preisen. Die Kunst der Griechen war eine Art priesterlicher Thätigkeit. Wie sie den Schleier des Geheimnisses lüftete, welches die Gottheit verbarg, so war es ihr Amt, zugleich auch den Erscheinungen des irdischen Daseins eine höhere religiöse Weihe zu ertheilen. Das Bildniss war kein gemeines, zufälliges Abbild der Natur; es gab dem Dargestellten das Gepräge der Heroen, es erhob ihn in ihren Kreis.

Die Römer hatten mit den griechischen Landen auch die gesammte griechische Cultur und eben so auch die griechische Kunst erobert und sich dienstbar gemacht. Im Gefolge ihrer Legionen breiteten sie dieselbe über die ganze damals bekannte Welt aus. Die kolossalen und prächtigen Werke, die sie für die Zwecke des öffentlichen und des Privatlebens aufführten, wurden mit griechischen Kunstgebilden oder mit künstlerischen Arbeiten, deren Erfindung wenigstens von den Griechen herstammte, ausgeschmückt. Jedem Gegenstande des Lebens wurde sein besonderes künstlerisches Gepräge gegeben. Das, was aus der national-griechischen Anschauungsweise hervorgegangen, erhielt nunmehr, von seiner nächsten Heimath, von seinem nächsten Zwecke abgelöst, einen weiteren Inhalt: die griechische Form ward allgemeines Schönheitsgesetz; die griechischen Kunsttypen wurden das Material einer allgemeinen Bilderschrift. Jener unschuldsvolle Zauber, welcher über die Schöpfungen aus der selbständigen grossen Blüthezeit der griechischen Kunst verbreitet ist, musste bei diesen Wandlungen, bei diesem Umhertragen durch alle Welt freilich verloren gehen; aber die allgemeinen Grundsätze von Maass und Form, die allgemeinen Grundzüge der Gestaltung waren von den griechischen Meistern doch zu fest verzeichnet worden, als dass sie sofort hätten verwischt werden können. Ueberall, in den wildesten Luxus, in das roheste Verderbniss des Römerlebens hinein, war mit der griechischen Form wenigstens ein Theil des religiösen Sinnes der Griechen eingedrungen; überall sprangen dem Beschauer die Bezüge jener reichen Welt von göttlichen, heroischen, dämonischen Wesen in die Augen. Die Kunst war die mächtigste Trägerin des alten religiösen Glaubens.

So stand es mit der griechischen und römischen Kunst; aber mitten im Schoosse der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Das Christenthum beginnt, unter Druck und Verfolgung, seine welterschütternde Bahn, dringt mit seiner beseligenden Wahrheit langsam aber unwiderstehlich in die Gemüther der Menschen, und schafft im Stillen einen

neuen Kerngehalt des Daseins, der plötzlich siegesgewiss hervortritt, sobald die morsche Schale des heidnischen Lebens zerbricht und zusammenfällt. Wie diese neue Wahrheit in den Gemüthern zu wirken beginnt, den vom Verfall antiker Herrlichkeit und der allgemeinen Sittlichkeit bang bewegten Menschen die schöne Gewissheit der Errettung und Erlösung gibt und somit im allgemeinen Ruin die immer grösser werdende Schar der Glaubensstarken zu treuem Ausharren in Leid und Tod ermuthigt, treibt unwiderstehlich der innere Drang der Seele die Christen an, ihren Empfindungen einen Ausdruck zu geben, ihrer gottesdienstlichen Feier das Gepränge der Würde zu verleihen, in ihren Versammlungsorten die frohe Gewissheit des neuen Bundes auch sinnbildlich zur Erscheinung zu bringen, in den Gräbern geliebter Todten die Zuversicht einer künftigen ewigen Vereinigung auszusprechen.

Lange bevor Konstantin d. Gr. durch seinen öffentlichen Uebertritt das Christenthum anerkannte, hatte jenes innere Bedürfniss der jungen Gemeinden seinen Ausdruck in bezeichnenden Formen gefunden. Wie aber das ganze Leben noch das Gepräge der Cäsarenherrschaft trug, so musste auch das Streben nach äusserer Darstellung der neuen Gottes-Ideen vorerst mit den Formen fürlieb nehmen, welche die Kunst der heidnischen Zeit ihm darbot. So wurde die hinsterbende antike Kunst das Kleid, in welches sich die jugendlichen weltbewegenden Gedanken des Christenthums füllen mussten. Der neue Wein musste in alte Fässer gefüllt werden, bis er schliesslich die morschen Bande derselben sprengte und sich in eine neue Kunstform als ihm eigen gehöriges Gefäss ergoss. So wunderbar und tiefsinnig sind aber die Gesetze des inneren Lebens der Menschheit, dass nur auf diesem Wege die Möglichkeit einer unendlich reichen neuen Entwicklung erlangt werden konnte. Indem die alt-christliche Zeit sich aus Nothdurft der antiken Kunstformen bediente, rettete sie für die Zeiten eines kräftigen Aufschwunges die einzigen Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden konnten, streifte vom Bestand des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte und behielt gerade das als gesunden Keim bei, woraus sich gross und herrlich der Baum einer christlichen Kunst entfalten durfte.

Hierin liegt die geschichtliche Stellung und Bedeutung der alt-christlichen Kunst. Sie steht als Vermittlerin zwischen antik-heidnischem Leben und der Epoche der eigentlich mittelalterlichen Kunst. Ihr Beginn verliert sich bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthums und ihren Abschluss erreicht sie etwa gegen Ende des X. Jahrhunderts mit dem selbständigen Auftreten germanischer Kunstbestrebungen. In den ersten Epochen betrachten wir die Thätigkeit der neuen Kunstwerke in den Gränzen der antik-römischen Bildung; in der späteren Zeit treten die byzantinische Kunst und die Kunstbestrebungen der nordischen Völker in diesen Kreis ein, nicht, ohne mancherlei charakteristische Umgestaltungen in die Formenwelt der antiken Ueberlieferung hineinzutragen. Dies sind gleichsam Vorboten jener durchgreifend neuen und selbständigen Kunstrichtung, welche der starrgewordenen alt-christlichen Kunst ein Ziel setzen und eine neue Bahn der Entwicklung beschreiten sollte.

Die charakteristischen Merkmale der heidnischen und christlichen Kunst.

In dem religiösen Gegensatze zwischen Heidenthum und Christenthum sind auch die charakteristischen Merkmale der heidnischen und christlichen Kunst zu finden. Die heidnische Kunst spricht den sinnlichen Menschen, den Verstand ebenfalls allseitig an; sie erweckt in ihren schönsten, erhabensten, unsterblichen Denkmälern Bewunderung und Staunen; aber sie lässt das Herz kalt und das Gemüth wendet sich unbefriedigt von ihr ab. Die christliche Kunst und ihre reinsten und himmelanstrebenden Darstellungen und Werke sind eine Sprache der Sterne des Himmels, die hineinreden und hineinflammen in des Gemüthes unentweihtes, Gott zugewandtes Heiligthum. Vergleichen wir einen griechischen Tempel und einen christlichen Dom. Wie genau und schön sind die Linien bei dem ersteren abgemessen, wie symmetrisch die architektonischen Verhältnisse zu einander berechnet, in einander gefügt, zu einem imponirenden Ganzen geformt, wie stolz und kühn reihen sich die Säulen aneinander, wie lieblich bekränzt sind ihre Capitäler, besonders in der korinthischen Ordnung! Aber ist das mehr als eine scharfsinnige mathematisch genaue Berechnung, mehr als eine die Sinne reizende Ausschmückung, mehr als eine den Stolz und andere irdische Leidenschaften befriedigende Anstrengung? Fühlt bei der Betrachtung eines solchen Bauwerkes das Herz etwas, wird das Gemüth dabei bewegt, gerührt, himmelwärts geführt? Nein! Betrachten wir dagegen ein Münster in Strassburg, einen Dom in Köln, den Stephansthurm in Wien u. s. w. Wer sieht hier Linien, wer bemerkt hier mathematische Verhältnisse, wer wird hier noch aufmerksam gemacht auf den Riss des Baumeisters und die sich zur Schau stellende Gruppirung der einzelnen architektonischen Verhältnisse? Und den-

noch ist das alles vorhanden; aber es steht nicht mehr im Vordergrunde, es ist nicht mehr die Hauptsache; — das Formelle, das in den Sinn fallende, die kalten Gedanken des reflectirenden Verstandes sind zurückgedrängt; Alles ist überdeckt und überglänzt von den Lichtstrahlen einer höheren Weihe; Alles ist Bild und Symbol einer höheren, unsichtbaren Welt; Alles ist Fingerzeig und Hindeutung auf ein ewiges und heiliges Gottesreich.

Vergleichen wir ferner Gemälde der heidnischen und christlichen Welt mit einander: eine Opferscene, wie man sie z. B. im versunkenen und wieder ans Licht gestellten Herculanum auffand und das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Welche gefällige Anordnung der einzelnen Theile finden wir bei der ersteren; wie genau und richtig sind die anatomischen Verhältnisse der Figuren gezeichnet, wie glänzend das Ganze ausgeführt! — Ist aber in dem Ganzen eine seelenergreifende, seelenfesselnde Harmonie zu erkennen? Nein! es sind einzelne schön aneinander gereihte Formen, deren Betrachtung die Sinne reizt, aber das Gemüth kalt und unbefriedigt lässt. — Welche Tiefen, welche Innigkeit finden wir dagegen in dem letzteren! — Wer denkt bei Betrachtung dieses Kunstwerks noch an die einzelnen Theile desselben, obgleich jeder ein bewunderungswürdiges Meisterstück geistiger Klarheit, heiligster Auffassung, seelenvollster Darstellung ist? — Wer sieht im Ganzen nicht den unendlich grossen Moment vergegenwärtigt, wo der Erlöser des neuen Bundes der neuen Welt ein ewig seliges Gedächtniss stiftet? Wer sieht nicht, wie jede Miene, jede Stellung, jede Bewegung gleichsam ein Ton ist, der die heilige Harmonie der Welterlösung ausführen und zu einem schönen, in heiliger Begeisterung aufjauchzenden Halleluja stimmen will?[1])

Das Christenthum kam in die Welt, die Wahrheit des einen Gottes und seines Heilandes zu verkünden und die Lüge des Heidenthums aufzudecken. Eine Erneuerung der Welt, geistig, von innen heraus, sollte angebahnt werden; das Christenthum, das nur an den geistigen Menschen Anspruch machen wollte, hatte kein unmittelbares Bedürfniss, sich mit der Kunst zu verbrüdern, wie es die heidnischen Religionen gethan. Von der Kunst, die es vorfand, deren ganzes Wesen und Sein bedingt war durch die Kunst des Heidenthums, musste es sich scheu zurückziehen. Künstlerisch schaffen und sich in Gedankenkreise der Mythe bewegen, war eins; wie hätte das Christenthum ein solches Thun seinen Anhängern gestatten, wie hätte es von daher eine Unterstützung für seine Sendung erhalten können? Und da man gar wohl erkannte, wie gewichtige Dienste, ja, welchen Schutz die Kunst dem Heidenthum leistete, so entwickelte sich in dem Kampfe gegen letzteres auch bald ein heftiger Widerspruch gegen die Kunst. Sehr begreiflich! Es liegt dies nicht im Wesen der christlichen Religion, sondern in den Verhältnissen jener Zeit. Die Kunst diente der heidnischen Religion und vielfach einer unsittlichen Sinnlichkeit. Gegen beide Mächte führte das Christenthum einen Kampf auf Leben und Tod. Wie konnte es den Bundesgenossen des Feindes, die Kunst, in das eigene Lager aufnehmen? Die Kunst des Wortes ist von Anfang an heimisch in der Kirche; die bildende Kunst schloss man von ihr aus. Die Künstler, die Verfertiger der Götterbilder, galten als Boten und Diener des Teufels, wer solches Gewerbe trieb, war unfähig, das reinigende Bad der Taufe zu empfangen, bevor er dem verabscheuungswürdigen Dienste nicht völlig entsagt; wer, getauft, dennoch das alte Gewerbe wieder aufnahm, ward aus der Gemeinde ausgestossen. Die feindliche Stellung gegen die Kunst in ihrer vorhandenen Erscheinung führte sogar zu einem Kampfe gegen die künstlerische Anschauung überhaupt. Die alten Götter wirkten durch die erhabene Würde, durch den bezaubernden Reiz, den die Künstler in ihrer äusseren Gestalt ausgeprägt hatten; das Christenthum wollte nur geistig wirken, ohne alles Aeussere, welches den Sinn auf irgend welche Weise hätte befangen und den reinen Gedanken irgendwie hätte trüben können. Doch so blieb es nicht lange. Das Christenthum konnte der Kunst nicht entbehren, und bald sehen wir die unterschiedlichsten Gegenstände des Cultus bildlich dargestellt. Das Christenthum scheint sich, wie die griechische Kunst ebenfalls, des römischen Reiches bedient zu haben, um sich in demselben alsbald immer mehr zu verbreiten und feste Puncte für immer zu gewinnen. Nachdem der Glaube an die Götter als unnütz aufgegeben war, in keinem heidnischen Cultus Befriedigung gefunden wurde, und man ernstlich nach höherer religiöser Erkenntniss rang, erschien das Christenthum als ein neues und befriedigendes Lebens-Element. Das Christenthum hat daher nicht dem Römerreiche den Zerfall bereitet, sondern es erschien, als der Zerfall innerlich schon vollzogen war und es nur mehr eines leisen Anstosses von aussen bedurfte, um das morsche Gebäude über den Haufen zu werfen. Dasselbe kam zur Zeit, als die Sehnsucht nach Licht und Trost gross war, und befriedigte dieselbe, gestaltete nach und nach die Menschen innerlich um, so lange noch die Form des

1) Vergl. Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte, I. Band, S. 3 und 4.

Reichs bestand, das Heidenthum lag zuletzt nur mehr wie ein Schleier auf dem Römerreiche, der, wenn er weggezogen wurde, zum Erstaunen der Menschen eine andere geistige Welt erblicken liess. Das Christenthum eroberte tief und still die Geister der Menschen und machte als eine unvertilgbare geistige Macht immer grössere geistige Eroberungen, je mehr es gehasst und verfolgt wurde. Dieser Macht konnten nicht mehr die römischen Heere und römische Gesetzgebung, keine Philosophie und keine List mehr widerstehen. Vergebens waren die heftigen und blutigen Verfolgungen, erfolglos die Gesetze, unnütz die neuplatonische Philosophie, unnütz Kaiser Julian's List und Macht. Während die Formen des Staates noch bestanden und ein buntes Leben sich in demselben bewegte, und die adoptirte griechische Kunst noch beliebt war, drang im Stillen ein Geist ein, der allen Ansichten einen höheren Schwung und eine tiefere Bedeutung gab. Die Kunstwerke standen den Christen vor Augen, allein sie hatten für sie nicht mehr die Bedeutung, die sie bisher für die Heiden gehabt; sie erkannten die Form, aber nicht mehr den Geist an, der sich darin aussprach. Von dieser Seite wirkte die heidnische Kunst auf die Christen, und wie der alte Geist des Volkes schwand, so wurde auch sofort der Kunst ein neuer geistiger Gehalt untergelegt. Den letzteren erbte die christliche Kunst; allein das Christenthum trieb den Geist des Heidenthums aus derselben.

So ging also die griechische Kunst durch Vermittlung der Römer in das Christenthum über, und man würde gewiss irren, wenn man glaubte, das Christenthum hätte sich sofort eine eigenthümliche Kunst geschaffen, wenn es die Erbschaft des Alterthums nicht angetreten hätte. Weil das Christenthum nicht plötzlich die geistige Umgestaltung bewirken kann, welche sein Zweck ist, so ist auch nicht zu verwundern, dass im Anfang heidnische und christliche Elemente in der Kunst sich mengten.

Ursachen der langsamen Entwicklung der bildenden Kunst in den ersten Jahrhunderten der Kirche.

Die christliche Kunst hatte Anfangs mit mancherlei Hemmnissen zu kämpfen. Eines der vorzüglichsten derselben war der Kunsthass, welcher in den drei ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche unter deren Angehörigen herrschte. Das Christenthum ist als eine neue Schöpfung in die alte eingetreten, um diese zu verjüngen und zu vollenden. Seine Tendenz geht zunächst auf den sittlichen Zustand und auf das religiöse Verhältniss der Menschen. Die Gewalt des Bösen soll gebrochen werden in den Gemüthern; der Geist, den der Täufer im Symbol der Taube über dem Erlöser schweben gesehen, die göttliche Kraft, das gute Princip des Lebens, soll in dem Reiche, das Christus gestiftet, auf alle herniederkommen, in allen lebendig werden, das Eigensüchtige und Ungöttliche verdrängen und ihnen hier den göttlichen Frieden, dort das ewige Schauen bereiten. Aber das religiöse Gefühl ist der Focus aller übrigen geistigen Lebensthätigkeiten. Nach seiner Beschaffenheit ordnen sich nicht allein die verschiedenen Weisen des Cultus, sondern auch das sociale Leben in seinen Verhältnissen und Verwicklungen ist davon abhängig, die Stufe intellectueller Bildung und Forschung unter den Völkern steht damit in enger Verbindung und die Gestalten der Phantasie werden dadurch hervorgerufen, verändert oder beschränkt. Ist sonach die Culturgeschichte des Alterthums nur die andere Seite seiner Religionsentwicklung: so gilt in diesen Beziehungen namentlich das Christenthum als die Mutter neuer Bildungen und eines veredelten Zustandes der Menschheit. Noch sind nicht zwei Jahrtausende an der Stiftung des Erlösers vorübergegangen und wir haben nicht nur das Zeugniss der Erfahrung dafür, dass die Wissenschaft ihre Principien geläutert, ihren Umfang ausgedehnt, ihre Anwendung auf das Leben vervielfältiget hat, dass die Rechte der Personen wie der Völker zu freierer Gestalt und reinerer Würde sich durchgebildet haben, dass die Gesellschaft überhaupt sich vorwärts bewegt; sondern vorzugsweise erfreuen wir uns des aus höheren Quellen strömenden, auf neuen Bahnen sich entfaltenden Kunststrebens, und müssen die Leistungen bewundern, in welchen es namentlich im Bezirke des kirchlichen Vereines, sowohl in den Zeiten der Entartung wie der Kraft und Ordnung desselben sich ausgesprochen hat. Dennoch ist in Wahrheit das Wort Christi weder einseitige Doctrin, noch grämliche Ascese, sondern ein lebendiger Trieb, der vom innersten Gefühl und Selbstbewusstsein aus alle Kräfte und Fähigkeiten des Menschen in Bewegung setzt und auf der festen Grundlage sittlicher Gesinnung nach der einen Seite hin die Welt in ihrem nothwendigen Zusammenhange unter sich und mit ihrem Urheber anschaut, und nach der anderen das Tagewerk und die Gewohnheit des Lebens mit den Gebilden, Träumen und Klängen eines dichterischen Schaffens ausschmückt.

Je bestimmter wir aber einsehen lernen, dass auch die Durchbildung der Kunst schon ursprünglich in den Bereich des Christenthums gehört, wie denn solches von Christus selbst in den schönen Gleichnissen vom Senf-

korn und vom Sauerteig mit angedeutet wird, am unzweideutigsten aber in dem historischen und mystischen Elemente des Glaubens und der christlichen Gemeinschaft mit dem Herrn und dessen Reiche eingeschlossen ist; desto auffallender ist es, dass die Religion, welche mit solcher Entschiedenheit in die Welt hineinschritt und ihre nichts weniger als das ganze Gemüth und Leben der Menschen fordernden Zwecke unverholen kundgab, sich früh in einen Gegensatz mit der Kunst gestellt und diesen Gegensatz mehrere Jahrhunderte hindurch behauptet und vertheidiget hat. Allerdings ist damit auch dies in Verbindung zu setzen, dass die älteste Kirche mit derselben Strenge sich gegen Philosophie und wissenschaftliche Behandlung der Gegenstände des Glaubens, wie gegen die Kunst und bildliche Darstellung religiöser Ideen und heiliger Personen aussprach. So scheint denn das Christenthum seine Aufgabe anfänglich selbst noch nicht vollkommen begriffen und nur erst noch in bewusstloser Einseitigkeit die welterlösende Kraft entfaltet zu haben. Wir können aber durch eine genetische Erforschung der Ursachen jenes Kunsthasses zugleich die Gränzen desselben auffinden. Und dabei wird sich uns der geschichtliche äussere und innere Zusammenhang der ersten Entwicklungen des Christenthums zur Genüge vor Augen stellen, so dass die Beurtheilung der uns auffallenden und ärgerlichen Erscheinungen schonender wird, wenn wir nicht allein das allmähliche unabweisliche Vordringen der in der Idee des Christenthums mitgegebenen ästhetischen wie speculativen Forderungen wahrnehmen, sondern auch den anfänglichen Gegensatz in seinen deutlich gezogenen Gränzen, auf religiöses Bedürfniss und auf Grundsätze der sittlichen Erfahrung gestützt, kennen lernen.

Was uns hier am nächsten zu liegen scheint, und worauf auch gewöhnlich zuerst von den Geschichtschreibern hingewiesen wird, ist die Verwandtschaft des Christenthums mit der mosaischen Religion und den jüdischen Gewohnheiten. Nur hat man einerseits früher dieses Verhältniss und seinen Einfluss auf das Christenthum zu sehr bloss äusserlich genommen; andererseits ist in neuester Zeit das Eigenthümliche des Judenthums und somit auch die Verwandtschaft des Christlichen mit demselben neuen Gesichtspuncten unterworfen und in Deutungen, die von der ächten Gestalt der Sache abzuführen scheinen, aufgefasst worden, so dass es Bedürfniss wird, diesen ersten Theil unserer Frage noch einmal und gründlich zu erörtern.

Ein Missverständniss des Geistes und Gehaltes der alttestamentlichen Religion ist es gewiss, wenn man das monotheistische Princip derselben als eine logische Abstraction, einen blossen Verstandesbegriff, auffasst und darauf nun nicht allein die streng-moralische Richtung der jüdischen Theokratie, sondern auch die Abwehr oder doch Beschränkung künstlerischer Darstellungen in Beziehung bringt. Abgesehen von demjenigen, was die Geschichte selbst von den religiösen Ansichten und Begriffen des Moses mittheilt, — liesse sich wohl denken, dass er auf dem Wege speculativer Forschung einen Begriff gefunden, der nachmals ein nur sinnlich erregbares morgenländisches Volk zu fesseln und zu leiten vermochte? Oder dass Abraham in noch früherer Zeit sich zu solchen Ergebnissen einer vergleichenden und sonderbaren Reflexion erhoben? Oder dass der Gesetzgeber der Israeliten, weil erzogen am ägyptischen Hofe, nun auch hier in die Geheimlehre der Priesterphilosophie eingeweiht, eine durch Abstraction sublimirte und entleerte Vorstellung, wie von einem indischen Parabrama oder von dem griechischen Fatum empfangen habe? Ehe man eine vorgefasste Meinung mit beliebigen Hypothesen stützt, ist es doch wohl am gerathensten, der Gottes-Idee Abraham's und Moses' fest ins Auge zu sehen und zu prüfen, ob sie wirklich aus logischer Abstraction nach und nach entstanden, und nicht vielmehr unmittelbar aus sittlichem Bedürfniss und religiöser Intuition hervorgegangen sei. Letzteres aber wird klar, wenn Jehova, dessen Name freilich zunächst eine metaphysische Bezeichnung ist, als Concretum, als eine reale, allwirksame persönliche Kraft (schon bei Abraham, 1 Mos. XVII, 1) und mit bestimmten Zügen der Heiligkeit und Güte, in dem besonderen Verhältniss zu einem einzelnen auserkorenen Volksstamme sich zu erkennen gibt. Offenbar liegt bei Abraham ein moralisches Gefühl, ein edler Sinn seinen religiösen Gesinnungen, Gesichten und Vorstellungen zu Grunde. Von dieser Seite fasste auch Moses die von den Vätern her vielleicht nur dunkel fortlebende Idee eines nationalen Schutzgottes, der zugleich der lebendige, urkräftige Gründer und Ordner des gesammten Weltalls sei, auf, und entwickelte nun auch das Gesetz im innigen Zusammenhange mit der aus religiösen und sittlichen Bedürfnissen genährten Gottes-Idee. Es stand nun gewiss auch dasjenige, was von ihnen über Beziehung der Kunst und bildlicher Darstellungen zum Gottesdienste geurtheilt wurde, in nächster Verwandschaft mit dem Vorigen; in völliger Unabhängigkeit nicht von kalten dürren Begriffen, sondern von dem warmen und vollen sittlichen Bedürfniss ihres Herzens. Die jüdische Theokratie bildet zu dem heidnischen Alterthum nicht den Gegensatz des trockenen theoretischen und praktischen Verstandes mit der lebendigen frommen Naturanschauung, sondern im Gegen-

theile den des vorherrschenden sittlichen Bewusstseins, in welchem der monotheistische Glaube sich lebendig bewegt, mit dem vorherrschenden Weltbewusstsein, das auf seinen ersten Entwicklungsstufen sich über die Vielheit der Erscheinungen und Kräfte nicht zu erheben vermag und das sittliche Bedürfniss einem sinnlichen Cult und der gegenwärtigen Anschauung und Pflege der verehrten Glaubens-Ideale unterordnet.

(Fortsetzung folgt.)

Der prager Dombau-Verein.

(Aus dem Geschäfts-Bericht des Directoriums.)

Die vorzüglichste Fürsorge des Directoriums war natürlich auch in den Jahren 1868 und 69 wieder der Hebung der stetigen Einnahmequellen unseres Vereins, insbesondere der möglichsten Vermehrung der Zahl der Vereinsmitglieder, und daher auch der immer vollständigeren Ausbreitung des Netzes unserer Vereins-Agenturen sowohl in der Landeshauptstadt, als auch über unser ganzes Land gewidmet, welche Ausbreitung ja die wesentlichste Bedingung der Mitgliedervermehrung selbst bildet.

Allerdings sind manche der Behufs der Anregung grösserer Theilnahme an unserem Vereine eingeleiteten Maassregeln in ihren Erfolgen auch dieses Mal wieder theils weit hinter unserer Erwartung zurück, theils sogar fast gänzlich erfolglos geblieben. Dies gilt namentlich von dem Versuche, die an der Hochschule und an dem Polytechnicum unserer Landeshauptstadt Studirenden für die thatkräftige Förderung der Theilnahme an dem Vereine in den verschiedenen Landesgegenden zu gewinnen, zu der ihnen die Ferienzeit so reiche Gelegenheit bietet, und eben so von dem Versuche, die vielen über unser Land verbreiteten Gesangvereine dazu zu vermögen, dass jeder derselben zum Besten des prager Dombau-Vereines jährlich doch wenigstens eine Production gebe. In letzterer Beziehung ist, wie es scheint, bisher überhaupt nur der taborer Gesangverein unserer Bitte bleibend nachgekommen, dessen Obmann, Herr Karl Ctibor, durch das Vereinsmitglied Herrn Arbeiter im vorigen Jahre abermals den Erlös einer solchen Production im Betrage von 41 Fl. abzuführen die Güte hatte. Was aber die Studirenden betrifft, so haben wir zwar schon am 15. Juni vorigen Jahres zu dem erwähnten Zwecke bezüglich der Techniker das löbliche Rectorat des Polytechnicums, bezüglich der Universitätshörer beider Nationalitäten aber den böhmischen akademischen Lese-Verein und die Lesehalle deutscher Studenten neuerdings begrüsst, und hat das Rectorat der Polytechnik wohl auch die Güte gehabt, uns schon am 31. Juli 1868 die Namen jener Techniker bekannt zu geben, welche sich die Förderung der Theilnahme an dem Vereine während der letzten Schulferien speciel zur Aufgabe zu machen und für diesen Zweck gewisser Massen als Comité zu wirken übernommen hatten. Ein Resultat der Thätigkeit dieser Herren ist uns jedoch seitdem leider nicht bekannt geworden. Von den genannten Lesehallen der Universitätshörer aber wurde nicht einmal unsere Zuschrift beantwortet.

An anderen Orten gehören bekanntlich gerade die Studirenden der Hochschule zu den eifrigsten Förderern ähnlicher Unternehmungen, wie dies z. B. mit jenen der Universität Bonn bei dem kölner Dombau der Fall ist. Auch wir besitzen zwar unter den an den verschiedenen Schulen Studirenden mehrere durch Eifer und Erfolge ausgezeichnete Agenten, wie Graf Arthur Desfours, Fürst Ferdinand Lobkowitz, dann die Herren Vladimir Prazák und Johann Rozanek. Von der Thätigkeit der an den Hochschulen und namentlich an der *Alma Mater* unserer Stadt Studirenden im Allgemeinen und als Corporation dagegen können wir, nach den bisher vorliegenden Erfahrungen zu urtheilen, — wohl kaum mehr allzu viel erwarten, wenngleich wir in unseren Versuchen, ihren Eifer anzuregen, gewiss auch in Zukunft nicht erlahmen werden.

Auch die Bemühungen des zum Zwecke der Ausbreitung des Netzes unserer Agenturen auf dem Lande aus der Mitte des Directoriums niedergesetzten ständigen Comité's haben in ihren Erfolgen unseren Erwartungen nicht vollständig entsprochen. Der überaus dankenswerthe, hereits im vorigen Jahresberichte in Aussicht gestellte Vorschlag des Herrn Pacholík, Ober-Inspectors der *Assicurationi Generali* in Triest und Ehrenmitgliedes des hiesigen Ingenieur- und Architektenvereins, welcher Vorschlag 223 Orte Böhmens, daher noch um 30 Orte mehr umfasste, als wir ihm genannt hatten, ist uns zwar erst im vorigen Februar zugekommen, so dass das Resultat der auf dessen Grundlage abgesandten Einladungsbriefe noch nicht bekannt ist. — Dagegen sind alle Einladungsbriefe an die uns vom hiesigen deutschen Casino zur Uebernahme von Agenturen in den deutschen Landestheilen Vorgeschlagenen noch im vorigen Sommer und Herbste abgegangen, und eben so wiederholte Ersuchschreiben an jene derselben, welche unsere erste Zuschrift nicht beantwortet hatten. Bisher haben die in Folge dieses Vorschlages verschickten 303 Ersuchschreiben jedoch leider nur 12 Annahmen von Agen-

turen herbeigeführt. Ueberdies hatte das genannte Comité auch auf Grundlage selbständiger Nachforschungen und Empfehlungen einzelner Directoriumsmitglieder und anderer Personen noch an viele andere Orte solche Ersuchschreiben abgesendet, und seine Thätigkeit auch noch darauf ausgedehnt, die grösseren Städte unseres Landes direct zum Beitritte zu unserem Vereine aus Gemeindemitteln einzuladen. Nach beiden Seiten hin blieb seine Thätigkeit zwar nicht ganz erfolglos, waren die Erfolge derselben aber doch ebenfalls nicht so ausgiebig, als wir gehofft hatten.

Wir zählen dermal ausser der Landeshauptstadt 15 Städte, und zwar die Städte: Rokycan, Neubydzow, Chrudim, Hohenmauth, Kuttenberg, Königgrätz, Leitomischl, Hohenelbe, Aussig, Teplitz, Böhmisch-Brod, Deutsch-Brod, Dobris, Kaaden und Blatna zu unseren Mitgliedern, während Trebnitz, Karlsbad und Wegstädtl ein für allemal einen Beitrag einschickten, und nur Joachimsthal und Ellbogen ablehnend antworteten. Keine Stadt hat sich bisher jedoch zu dem nach §. 5. A. a) für Gemeinden zur Erwerbung der Eigenschaft eines wirklichen Mitgliedes erforderlichen, wenigstens 2 Kreuzer per Kopf der Bevölkerung repräsentirenden Jahresbeitrage erklärt, und werden alle diese Städte daher in dem zu veröffentlichenden Mitglieder-Verzeichniss nur als beitragende Mitglieder aufgeführt werden können.

Nicht unwesentlich dagegen ist die Organisirung des Agentenwesens in der Stadt Prag seit der letzten Versammlung vorgeschritten. Wie in dem letzten Berichte erwähnt, war damals die Zahl der prager Agenten eigentlich nur auf der Kleinseite eine annähernd genügende, um die Begehung der einzelnen Häuser und die Begrüssung aller in denselben wohnenden Parteien möglich zu machen. Im Laufe des vergangenen Winters gelang es jedoch dem Directorium und dem von demselben mit diesem Auftrage betrauten Vereinspräses, auch in der Altstadt und Neustadt eine namhafte Zahl angesehener, den gebildetsten Ständen angehöriger Männer zur Uebernahme von Vereinsagenturen zu bewegen, so dass endlich auch in diesen Stadttheilen zu einer grössere Erfolge versprechenden Organisirung der Agentensectionen geschritten werden konnte. Die frühere Agentensection der Neustadt wurde hierbei, dem einstimmigen Wunsche der Agenten dieses Stadttheiles gemäss, wegen der Grösse desselben, in zwei Sectionen, die Section der oberen und die der unteren Neustadt, getheilt. In Folge der im Februar und März Statt gefundenen Neuwahlen übernahm sodann Herr Bürgermeister Dr. L. Klaudy selbst die Obmannschaft der altstädter Agentensection, Herr Vicebürgermeister Hules jene der oberen und Herr Fabrikbesitzer Anton Wagner die der unteren Neustadt. Die Thätigkeit der neuen Obmänner und Agenten-Ausschüsse lässt kaum etwas zu wünschen übrig, und die Resultate derselben werden sich, was die erstgenannten beiden Agentensectionen betrifft, theilweise wohl schon in dem für das vergangene Jahr zu veröffentlichenden Ausweise der Agenten-Abfuhren, in noch höherem Grade aber gewiss im nächsten Jahre zeigen, in welchem sich insbesondere erst die Erfolge der Thätigkeit der Agentensection der unteren Neustadt werden herausstellen können, weil in diesem Stadttheile doch noch immer nur sehr wenige Agenten vorhanden sind, wesshalb denn auch die Thätigkeit des Agenten-Ausschusses desselben vorläufig zur Gänze und ausschliesslich auf die Anwerbung neuer Agenten gerichtet sein muss, ehe von seiner Seite an die systematische Gewinnung von Vereinsmitgliedern auch nur gedacht werden kann.

Auch in Wien dürfte hoffentlich eine Vermehrung der Agenten wenigstens bevorstehen, falls dieselbe nicht etwa inzwischen schon erzielt worden sein sollte. Eine vom Vereinspräses im vorigen November dahin unternommene Reise hat demselben Gelegenheit gegeben, einer Versammlung der Wiener Agenten beizuwohnen, welche der Obmann derselben, unser Centralrath, Se. Exc. Baron Helfert, aus diesem Anlasse einberufen hatte. In dieser Versammlung wurde die Zweckmässigkeit der Vermehrung der Zahl der dortigen Agenten, so wie die Art und Weise, in welcher man dieses Ziel etwa erreichen, auch in Wien das Agentenwesen gehörig organisiren und auch dort die regelmässige Abhaltung von Agentenversammlungen sicher stellen könne, eingehend berathen. Ueberdiess aber wurde in dieser Versammlung noch beschlossen, bei dem Vereinsdirectorium die Anträge zu stellen, dass dasselbe 1) den hochwürdigsten wiener Herrn Fürst-Erzbischof, Cardinal Rauscher, in einem eigenen Anschreiben um die Bewilligung der Aufstellung von Sammelbüchsen in den beiden böhmischen Kirchen zu Wien und um die Gestattung, auch in diesen Kirchen an den Festen der h. Wenzel und Johann Nepomuk Geldbeiträge zu sammeln, ersuchen; 2) die „*Slawische Beseda*", den slawischen Gesangverein und den böhmischen Arbeiterverein daselbst für die thatkräftige Unterstützung unseres Vereines gewinnen, die Zeitung „*Vidensky vestnik*" aber darum angehen möge, dass auch sie, wie dies von den prager Tagesblättern geschieht, unentgeltlich die monatlichen Sitzungsberichte des Directoriums und andere unseren Verein betreffende Mittheilungen aufnehme, und 3) auch an die hochwürdigsten geistlichen Oberhirten der Markgrafschaft Mähren die

Bitte um Einführung der Kirchensammlungen für den prager Dombau an den Festen des h. Johann von Nepomuk und des h. Wenzel in ihren Diöcesen stelle. Endlich wurden von verschiedenen einzelnen der wiener Herren Agenten dem Vereinspräses auch noch einige zur Uebernahme von Vereins-Agenturen in Mähren geeignete Personen vorgeschlagen. Alle beantragten Gesuche sind, und zwar jene an die genannten hohen Würdenträger der Kirche direct, die übrigen aber an den Central-Agenten Se. Exc. Baron Helfert, welcher sich zu deren Ueberreichung und Befürwortung angetragen hatte, eben so wie die Einladungsbriefe an die für Mähren vorgeschlagenen Agenten, zwar längst schon abgegangen, bisher aber noch nicht beantwortet worden.

Durch unentgeltliche Leistungen und Uebernahme der Kosten einzelner, der Ausschmückung unseres Domes gewidmeter Objecte wurde das Directorium im vorigen Jahre ebenfalls wieder in erfreulicher Weise unterstützt.

Das aus der dem Vereine im Jahre 1866 zugeflossenen Gabe Sr. Maj. des Kaisers per 2000 Fl. vom Directorium bestellte Grisail-Fenster im Hochschiffe des Chores wurde vollendet und aufgestellt, und eben so wurde die im vorigen Berichte erwähnte, durch Herrn Dr. Tieftrunk im Namen eines frommen, nicht genannt sein wollenden Ehepaares gemachte Bestellung eines gemalten Glasfensters bereits realisirt. Dieses Fenster wurde in der Simon- und Juda-Capelle aufgestellt, und ist jedenfalls, was Gesammtwirkung betrifft, die beste unter allen von uns bisher zu Stande gebrachten ähnlichen Leistungen. Mit besonderem Danke müssen wir hervorheben, dass jenes fromme Ehepaar, das uns lediglich die Anbringung seines Namens in der Widmungsaufschrift des Fensters selbst gestattete, die Veröffentlichung desselben in anderer Weise aber noch immer nicht wünscht, auch noch die gesammten Nebenkosten dieser Fensterherstellung, nämlich auch das Honorar für die Cartons zu den Figuren und den Aufwand für das Schutzgitter, grossmüthig aus Eigenem bestritten hat, während wir den Rest von 320 Fl. für das in der von Grund auf neuerbauten Ernst von Pardubic-Capelle längst mit dem Namen „Ritter von Friedland" prangende Fenster, dessen Bezahlung nur ratenweise erfolgte, bei der Verlassenschaftsabhandlung des genannten Bestellers anzumelden genöthigt waren, welcher Rest übrigens von den Erben desselben als liquid anerkannt wurde.

Die durch den hochwürdigsten Dom-Custos im Namen uns ebenfalls nicht bekannter Wohlthäter für die Sigmunds-Capelle und die Capelle des h. Johann von Nepomuk bestellten Fenster dagegen sind noch nicht fertig, wohl aber in Arbeit. — Und auch die stilgemässe Restaurirung einer der Chor-Capellen ist in Folge einer speciellen grossmüthigen Widmung dermal bereits im Gange. Schon vor längerer Zeit hatte, wie damals angezeigt, Se. Exc. Graf H. J. Clam-Martinic die Absicht ausgesprochen, für die Restaurirung der die gräflich Martinic'sche und fürstlich Lobkowic'sche Gruft enthaltenden Martinic'schen Capelle etwas thun zu wollen. Nachdem Sr. Exc. auf seinen Wunsch hierauf das von der Kunstsection des Directoriums gemeinschaftlich mit dem Dombaumeister verfasste, mit dem beiläufigen Ueberschlage über die Kosten der einzelnen Restaurationsarbeiten belegte Project für die Restaurirung dieser Capelle übergeben worden war, erklärte sich derselbe in seinem an das hochwürdigste Metropolitan-Domcapitel gerichteten, von diesem abschriftlich dem Vereinsdirectorium intimirten Zuschrift vom 9. December v. J. grossmüthig bereit, die Kosten der Herstellung eines neuen stilgemässen Altars, sowie die Kosten der Restaurirung und etwa nothwendigen Dislocirung der übrigen Monumente in der genannten Capelle bestreiten zu wollen, sich hierbei nur die Disposition über den alten stilwidrigen Altar und die Genehmigung des neuen Altarprojectes vorbehaltend und die Erwartung aussprechend, dass der Dombau-Verein dagegen die Kosten der baulichen Herstellung der Capelle und der polychromen Ausstattung derselben auf die Dombau-Vereins-Casse zu übernehmen keinen Anstand nehmen werde.

Das Directorium ist natürlich mit freudiger Bereitwilligkeit auf diesen Antrag eingegangen, und ist die stilgemässe Restaurirung dieser Capelle demnach bis auf die Anbringung gemalter Gläser in dem Fenster und die Anschaffung eines stilgemässen Abschlussgitters derselben bereits gesichert. Auch für diese Objecte dürften sich jedoch allem Anscheine nach bald grossmüthige Stifter finden. Ueberdies aber glauben wir hoffen zu dürfen, dass das Beispiel seiner Exc. des Grafen Clam-Martinic, die Gruft-Capelle seiner Ahnen restauriren zu lassen, auch für die Ausstattung anderer, ebenfalls Grüfte noch blühender böhmischer Adelsgeschlechter enthaltender Chor-Capellen nicht ohne Nachwirkung bleiben wird.

Gänzlich unentgeltlich hat aber Herr Bildhauer Seidan die Büsten restaurirt, die sich an den äusseren Laibungen der Fenster des Hochchores befinden, und derart beschädigt waren, dass eine derselben (Christus) sogar ganz neu hergestellt werden musste. Das Directorium hat Herrn Seidan für diese Leistung daher auch das Diplom eines wirklichen Mitgliedes ausgefertigt. Dagegen hat dasselbe die Formen der sämmtlichen, aber

den Pfeilerdurchgängen im Triforium vorhandenen Büsten sammt einigen Abgüssen dieser Büsten von dem inzwischen nach Wien übersiedelten Gypsgiesser Pellegrini um den überaus billigen Preis von in Summa 60 Fl. käuflich erworben, da ja doch auch diese Büsten vor ihrer Restaurirung sonst eigens hätten abgeformt werden müssen.

Die im Auftrage des hohen Landesausschusses besorgte bauliche Restaurirung und stilgemässe Polychromirung der Kronkammer und der neue Kronschrein in derselben waren, wie bekannt, schon zur Zeit der letzten Generalversammlung vollendet. Se. Maj. der Kaiser geruhte die sämmtlichen Restaurationsarbeiten am Dome, so wie das Innere der Kronkammer mit dem Kronschreine bei Gelegenheit seiner letzten Anwesenheit in unserer Stadt am 22. Juni vorigen Jahres eingehend zu besichtigen und dem Directorium in ungemein gnädigen Worten die allerhöchste Anerkennung über die gesammten Resultate des Vereinswirkens auszusprechen. Unmittelbar nach dieser allerhöchsten Besichtigung wurde die Kronkammer sodann vom Directorium protocollarisch dem hohen Landesausschusse übergeben, unter siebenfache Sperre gelegt, und seitdem nur am 30. Oct. zu dem Zwecke nochmals geöffnet, um in dem neuen Kronschreine die Königskrone und die übrigen Kroninsignien zu reponiren, die bis dahin seit ihrer im Jahre 1867 erfolgten Rückübertragung von Wien in der königlichen Burg aufbewahrt gewesen waren. Dem Vereinspräses wenigstens war es gegönnt, dieser in aller Stille vorgenommenen Reponirung der ehrwürdigen Kroninsignien unseres Landes beiwohnen und dieselben bei diesem Anlasse für unseren Verein photographiren lassen zu dürfen.

Alle anderen laut des letzten Berichtes für das vergangene Vereinsjahr erst projectirt gewesenen Arbeiten sind in der vergangenen Periode aber wirklich vollständig ausgeführt worden.

Schon Ende Mai vorigen Jahres war die bauliche Restaurirung der letzten Strebepfeilersysteme, inclusive der zu diesen Strebebogensystemen gehörigen Triforiumtheile, dann der gänzlich neuen Herstellung der sechs Strebebogen, der sämmtlichen Fialen und der Galerie innerhalb dieser Systeme vollkommen fertig, und schon am 30. Mai vorigen Jahres fand in Gegenwart der Vertreter des Directoriums und einiger Gäste die Gleiche Statt, bei welchem Anlasse die letzten zwei Kreuzblumen durch den Vereinspräses selbst aufgesetzt wurden. Im Sommer darauf wurde dann auch das Maasswerk der letzten Fenster im Hochschiffe fertig und versetzt, im Herbste aber auch der neue stilgemässe Dachstuhl des Hauptschiffes vollendet und die Eindeckung desselben mit Schieferplatten von zweierlei Farbentönen so weit gefördert, dass am 26. November Se. Eminenz der Cardinal und Fürst-Erzbischof, der Bitte des Directoriums in Gnaden entsprechend, in Gegenwart des hochwürdigsten Metropolitan-Capitels, des gesammten Directoriums, dann einer grossen Zahl von Agenten, Vereinsmitgliedern und anderen Zuschauern die feierliche Einweihung des für das Ende des Dachfirstes bestimmten, in der Schlosserwerkstatt des Herrn Janousek angefertigten und von dem Spenglermeister Benke am Smichov vergoldeten eisernen Kreuzes vornehmen und der Aufstellung dieses Kreuzes beiwohnen konnte, wonach auf dem Dache auch noch der neue Blitzableiter angebracht wurde. In dem Knopfe des Kreuzes aber war die auf Pergament calligraphirte, von Sr. Eminenz, dem Vertreter des hochwürdigsten Metropolitan-Domcapitels, dem gesammten Vereinsdirectorium und dem Dombaumeister unterschriebene, diesen feierlichen Act constatirende Urkunde niedergelegt worden.

Bekanntlich hatte das hochwürdigste Domcapitel sich gnädig bereit erklärt, unserem Vereine nach Zulass des Kirchenvermögens die hierzu erforderliche behördliche Bewilligung vorausgesetzt, den Kostenaufwand für die neue Dombedachung, in so weit er nicht durch den Erlös aus dem Verkauf des alten Holz- und Kupfermaterials gedeckt werden sollte, ratenweise zurückzuzahlen. Mit dieser Ratenzahlung konnte jedoch desshalb bisher noch nicht begonnen werden, weil im vorigen Jahre auch sehr bedeutende Reparaturen an dem ebenfalls durchaus schadhaften, in seiner Auflage überall angefaulten Dachstuhle des Domthurmes nothwendig geworden waren, welche den disponiblen Fonds des Kirchenvermögens allein schon vollkommen erschöpft hatten. Glücklich können wir uns aber jedenfalls preisen, dass sowohl die Reparatur des Thurmdachstuhles, als auch der neue Dachstuhl des Domes selbst noch vor dem 7. December vorigen Jahres gänzlich vollendet war. Denn der an diesem Tage eingetretene, seit Menschengedenken noch nie in solchem Grade vorgekommene Sturm hätte ganz sicher die beiden alten Dachstühle mit ihrer ganzen Bedachung herabgeworfen, wobei es ohne höchst bedeutende Beschädigungen der in den letzten Jahren vollendeten baulichen Restaurirungsarbeiten unmöglich hätte abgehen können. So aber warf derselbe nur eine der grossen, über den Hauptstrebepfeilern des Chorabschlusses befindlichen Fialen und drei kleinere Fialen auf der Galerie, und zwar die letzteren nur theilweise ab, ein Schaden, der, die zur neuen Aufstellung dieser Fialen erforderlichen Gerüste nicht veranschlagt, nur unbedeutend ist,

und die Kosten dieser Gerüste mit eingerechnet, nur eine Auslage von etwas über 300 Fl. verursachte.

Auch an der Teynkirche hatte aber jener Sturm mehrere der neuen Fialen herabgeworfen, während dagegen die sämmtlichen an dieser Kirche noch vorhandenen alten Fialen ganz unverletzt geblieben waren. Das Directorium nahm demnach von diesem auffallenden Vorkommnisse Veranlassung, die Zweckmässigkeit der in neuerer Zeit fast überall in Uebung gekommenen Verbindung der einzelnen Fialentheile mittels Steindüppels und Steinkitts statt der in alter Zeit hierzu verwendeten, mit Blei vergossenen eisernen Düppel, einer sorgsamen Prüfung und Erwägung zu unterziehen, und ersuchte insbesondere auch den wiener Dombaumeister, Oberbaurath Schmidt, bekanntlich eine der ersten Autoritäten des gothischen Stils, um seine Ansicht in dieser Richtung. Das überaus klare und dankenswerthe Gutachten desselben wies aber bis zu voller Evidenz die unbedingte Nothwendigkeit nach, den so schlanken und hoch hinaufragenden Fialen durch die Verbindung ihrer einzelnen Theile mittels Metalls die erforderliche Elasticität zu sichern, und hob überdiess noch hervor, dass man auch bei dem wiener Stephans-Dome in Folge ganz gleicher Erfahrungen, wie die während des letzten Sturmes hier gemachte, in neuester Zeit, was die Verbindung der Fialentheile betreffe, auf die ursprüngliche Technik wieder zurückgegangen sei, hierbei lediglich Behufs Vermeidung des Rostes statt des Eisens Kupfer anwendend, seit welcher Zeit man am Stephans-Dome eine Beschädigung der Fialen durch Stürme auch wirklich nicht mehr zu beklagen gehabt habe, selbst nicht bei dem auch dort ganz ungewöhnlich heftigen Sturme am 7. December vorigen Jahres. Es wurde demnach dafür gesorgt, dass auch bei unserem Dome die einzelnen Theile der Fialen dermal und in Zukunft wieder mit Metall, und zwar mittels Bronzedüppel und Bleivergusses an einander befestigt werden.

Nur die gänzliche Vollendung der Schiefereindeckung unseres Domes hat sich über alle Erwartung bis tief in den Winter hinein verzögert, — anfänglich durch das ungemein verspätete Eintreffen der Lieferungen des Schiefers bläulicher Gattung aus den mährischen Brüchen; dann aber desshalb, weil der ursprüngliche Uebernehmer dieser Arbeit sich die nöthige Zahl geschickter Schieferdecker durchaus nicht zu verschaffen vermochte. Wir haben diese Arbeit desshalb unter Anleitung des Domwerkmeisters Kranner junior und des Parliers Schneider durch die in der Dombauhütte beschäftigten Steinmetzen und Zimmerleute selbst zu Stande bringen lassen, welche sich in derselben in kürzester Zeit einübten und sie auch wirklich, noch dazu während der grössten Winterkälte, in musterhafter Weise ausführten. Das Directorium hat sich daher auch veranlasst gefunden, ihnen den durch ihren Fleiss gegen den Ueberschlag des ursprünglichen Unternehmers in Ersparung gebrachten Betrag von 89 Fl. 28 Kr. als Remuneration auszubezahlen, und eben so dem Domwerkmeister Kranner junior für ihre, streng genommen nicht zu seinen Verpflichtungen gehörende Abrichtung und Leitung bei dieser Arbeit ein bescheidenes Honorar von 50 Fl. zuzuerkennen.

Noch über die für das vergangene Jahr projectirt gewesenen Arbeiten hinaus sind wir aber schon in der vergangenen Periode mit der Restaurirung des Domes in seinem Innern fortgeschritten. Schon liegt ein grosser Theil der Steinmetzarbeiten für den neuen Hochaltar zur Versetzung bereit, und auch der künstlerischen Ausstattung dieses hochwichtigen Objectes war die Aufmerksamkeit und Fürsorge der Kunstsection des Directoriums fortwährend zugewendet. Um namentlich die vollkommen kunstgerechte Ausführung der figuralischen Darstellungen auf jenen Emailplatten, welche die Frontseite der nach dem Projecte des Dombaumeisters auf diesem Hauptaltare aufzustellenden Reliquienschreine zieren sollen, so viel als möglich sicher zu stellen, wurde der Historienmaler Seqnens, dem die figuralischen Entwürfe anvertraut wurden, eigens nach Wien geschickt, um sich mit dem Emailleur Chadt über die Art und Weise der Ausführung der Emailgemälde näher ins Einvernehmen zu setzen. In Folge der zwischen beiden Genannten gepflogenen Vereinbarung glauben wir für Gelingen der Emailgemälde, auch was die Zeichnung und Durchbildung der Figuren betrifft, nunmehr genügende Bürgschaft zu besitzen. Nebstbei aber sind die hässlichen Emporen, welche durch die südlichen Chor-Capellen von dem Wladislaw'schen Oratorium an bis zur St. Wenzels-Capelle liefen, sammt dem kleinen Orgelchore, der die beim Ausbaue ohnehin durchzubrechende Frontwand des Domes über dem Eingange in das südliche Seitenschiff verunzierte, während des letzten Winters beseitigt und ist das Hauptschiff des Domes sammt dem Umgange um dasselbe und jener der sich an diesen Umgang schliessenden Chor-Capellen, in welchen dies Behufs der Restaurirung der Gesimse, Rippen u. s. w. nothwendig erschien, auch schon von dem alten Anwurf und seinem geschmacklosen Anstriche gänzlich befreit worden. In Folge der hiedurch erzielten Blosslegung der Gewölbe und Gewölberippen hat sich jedoch auch im Innern unseres Domes die Nothwendigkeit nicht unbedeutender baulicher Restaurirungen ergeben. So mancher Schlussstein der Gewölbe des Chor-

umganges musste ausgewechselt, das Gewölbe der Sigmunds-Capelle, so wie jenes im zweiten Travée des nördlichen Seitenschiffes aber zum Theile, das Gewölbe im dritten und vierten Travée daselbst sogar zur Gänze, mit sämmtlichen Rippen bis an die Widerlagen hinab, neu errichtet werden; Arbeiten, welche alle theils bereits vollendet, theils wenigstens schon im Gange sind, während eine ähnliche Erneuerung der Gewölbe auch noch in dem Travée neben der St. Anna-Capelle und an anderen Orten bevorstehen dürfte.

Von der ursprünglichen Polychromirung des Domes haben sich bei dem Abkratzen der alten Kalktünche bisher nur an den Rippen des Gewölbes der Capelle des h. Johann von Nepomuk einige leider nur unbedeutende Spuren von Gold und von rother und blauer Farbe vorgefunden. Dagegen wurde durch Beseitigung des Maueranwurfs an der westlichen Wand der Simon- und Juda-Capelle ein nicht uninteressantes Wandgemälde blossgelegt. Dasselbe ist 8 Fuss 10 Zoll lang und 4 Fuss 9 Zoll hoch, ohne jede Unterlage unmittelbar auf der aus Sandsteinquadern bestehenden Wandfläche *a tempera*, oder vielmehr, nach dem übereinstimmenden Resultate der durch Herrn Professor Stolba und Herrn Adjuncten Gintl gefälligst vorgenommenen chemischen Analyse der Farben, mit Benutzung des Wachses als Bindemittel, ausgeführt und dürfte, sowohl mit Rücksicht auf diesen Befund, als auch nach seinem allgemeinen Charakter, dem XIV. Jahrhunderte angehören. Es zeigt etwas rechts von der Mitte der Wandfläche, beiläufig in halber Lebensgrösse, die Madonna *in throno* mit dem Christuskinde, derart, dass die Mittellinie der Wandfläche auf das Jesuskind trifft, über derselben zwei kleine schwebende Engelchen, eine reichgeschmückte Krone haltend. Zu ihren Füssen knieet zu ihrer Rechten ein junger König mit der böhmischen Krone auf dem Haupte, zur Linken eine ebenfalls bekrönte Königin. Unmittelbar hinter dem Könige steht der h. Wenzel als Schutzpatron, angethan mit einem rothen, mit Hermelin ausgeschlagenen Mantel und mit der Fahne in der Hand; dann vom Beschauer aus weiter nach links zu ein Heiliger mit einem Buche, muthmasslich daher ein Evangelist; darauf der h. Johann der Täufer und schliesslich ein anderer Heiliger, der jedoch, da der obere Theil dieser Figur bei der Anbringung der Treppe, welche von der in dieser Capelle angebracht gewesenen, bereits beseitigten Empore herabführte, gänzlich zerstört wurde, nicht mehr erkennbar ist, und zu dessen Füssen in der äussersten Bilderecke sich noch ein in weit kleinerem Maassstabe ausgeführter knieender Mönch befindet. Hinter der Königin vom Beschauer nach rechts zu steht ebenfalls ein Schutzpatron, eine sehr jugendliche Gestalt, vielleicht St. Veit darstellend, und dann, weiter nach rechts, abermals ein Heiliger mit einem Buche. Es sind demnach auf dem Bilde im Ganzen 13 Personen ersichtlich. Ob nicht ursprünglich auf der Seite der Königin zwischen den angeführten beiden Heiligen noch eine dritte Figur sich befand, für welche genügender Raum vorhanden wäre, und ob dem knieenden Mönche in der rechten Ecke des Bildes entsprechend, nicht etwa auch auf der linken, durch Feuchtigkeit am meisten zerstörten Seite desselben eine ähnliche Gestalt dargestellt war, ist bei dem überaus schadhaften Zustande des Gemäldes nicht mehr zu erkennen. Aus demselben Grunde dürfte auch eine Restaurirung dieses Gemäldes, das übrigens doch nur einen mehr relativen, als einen absolut hervorragenden Kunstwerth besitzt, wohl kaum möglich sein, weil dasselbe in diesem Falle eigentlich bis auf einige wenige Köpfe und andere Stellen geradezu neugemalt oder doch gänzlich übermalt werden müsste. Jedenfalls aber wird für dessen getreue Copirung und für die thunlichste Conservirung der noch erhaltenen einzelnen Theile gesorgt werden.

Das Project für die nächst bevorstehenden Restaurationsarbeiten können wir aber dieses Mal für keine kürzere Periode als für zwei Jahre in vorhinein stellen. Während der nächsten zwei Jahre sollen nämlich die Seitenschiffe und die sämmtlichen Chor-Capellen, statt des stilwidrigen, sie sammt dem Triforium noch immer bedeckenden, nach dem grossen Brande im Jahre 1541 errichteten gemeinsamen Pultdaches wieder ihre getrennten stilgemässen, gleichfalls mit Schiefer einzudeckenden Spitzdächer erhalten; soll ferner der neue Hauptaltar sammt den etwa sonst noch zur Abhaltung des Gottesdienstes unumgänglich nöthigen Einrichtungsstücken hergestellt, und die Frage über die Polychromirung des Domes nicht nur vollständig entschieden, sondern diese Polychromirung eventuel auch in Angriff genommen und so weit als dies eben absolut nothwendig sein wird, auch wirklich durchgeführt werden. Auch diese hochwichtige Frage wurde sowohl in der Kunstsection, als auch im Gesammtdirectorium wiederholt der eingehendsten Behandlung unterzogen. Auf Antrag jener Section hat das Directorium beschlossen, nebst dem vom Dombaumeister entworfenen Projecte, in dem er sich jedoch vorzüglich Behufs der thunlichsten Reducirung der Kosten bloss auf die farbige Ausschmückung einiger constructiver Glieder beschränkt hatte, noch ein zweites, die Polychromirung auf das gesammte Dom-Innere ausdehnendes Project beizuschaffen. Ein solches Project auf Grundlage erst noch vorzu-

nehmender specieller Studien zu liefern, hat sich der vor kurzer Zeit erst aus Italien hierher zurückgekehrte Architekt Herr Anton Barvitius freundlich erboten, der auch bereits den in der Kunstsection und im Directorium selbst über diese Angelegenheit gepflogenen Berathungen beigezogen worden war und an denselben einen sehr wesentlichen, oft geradezu entscheidenden Antheil genommen hatte.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Unter den interessanten älteren Geweben in der Sammlung des Germanischen Museums befindet sich ein grosses Bruchstück eines wollenen Teppichs von hohem Alter, welches Herr Essenwein im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Nr. 2 (1870) einer eingehenden Betrachtung unterzogen und durch lithographische Beilage veröffentlicht hat.

Es sind mehrere, von einem breiten Rahmen umgebene Kreise, die einen Durchmesser von 66 Centimeter haben. Die Zwickel sind mit einem symmetrischen Ornament ausgefüllt, mit einem Thierkopf in der Mitte, aus dessen Maul und Stirn das Ornament herauswächst. In jedem Kreise ist ein fliegender Greif dargestellt, der einen Stier ergriffen hat und davonträgt; auf dem Rücken des Greifs steht ein Vogel. Der umfassende Kreisrahmen besteht aus zwei Borten, die mit kleinen Kreisen besetzt sind, und einer Reihe von umgeschlagenen Blättern in der Mitte, aus denen Stiele mit Beeren hervorgehen. Wo zwei Kreise sich treffen, sind kleinere Kreise eingelegt, die aus einem Blätterrahmen bestehen, in dessen Mitte ein horizontalliegender Thierkopf sich befindet, aus dem vier Ranken hervorgehen. Eine schmale Borte mit Rosettchen, dann eine breite mit Thierköpfen, aus denen Ranken herauswachsen und sich aneinander schliessen, bildet den Abschluss unten und an der einen Seite. Ob noch eine abermalige schmale Borte diese breitere abschloss, lässt sich nicht mehr erkennen; dagegen zeigt, obwohl die obere Borte vollständig fehlt, die Anordnung des Zwickel-Ornamentes, dass dasselbe kein quadratisches, sondern ein dreieckiges stets war, dass also der Teppich ursprünglich bloss ein Streifen war und wahrscheinlich nur an dem oberen Ende noch eine ähnliche Borte hatte wie unten, die Essenwein auf der Zeichnung ergänzt hat. Was die Farbe betrifft, so ist die Grundfarbe wohl ehemals weiss (oder Naturfarbe der gebleichten Wolle) gewesen; ob Einzelnes gelb war und jetzt verblichen ist, lässt sich nicht mehr entscheiden. Die in kleine Dreiecke zerlegten Hintergründe sind theils grün und braun, theils blau und roth, eben so die Ornamentranken. Die Conturlinien sind zum Theil roth, zum Theil braun.

Was die Art der Anfertigung betrifft, so ist sie den späteren Gobelins ähnlich. Es sind leinene Schnüre der Länge nach gezogen und um diese die gedrehten Wollfäden derart herumgewunden, dass beide Seiten vollständig gleich schön und glatt sind. Es ist ein Gewebe im eigentlichen Sinne, da nicht die Fäden der ganzen Länge nach gehen, noch brochirt sind, sondern jeder einzelne Faden ist wohl mit der Spule an seine Stelle geschoben und nur so lange, als es die Zeichnung erfordert. Die Arbeit ist vollständig aus freier Hand hergestellt, so dass auch die Greifen der einzelnen Kreise nicht gleich sind, sondern sowohl in den Umrissen als in der ornamentalen Stilisirung derselben sich verschieden zeigen. Interessant ist vorzugsweise der Umstand, dass beide Seiten des Gewebes vollkommen gleich sind; dass es also so gearbeitet ist, um freihangend an beiden Seiten gesehen zu werden.

Was Ort und Zeit der Entstehung anbelangt, so hat zwar Bock die Meinung ausgesprochen, dass es heimischen Ursprunges sei und dem XII. Jahrhunderte angehöre; wir können jedoch diese Ansicht durchaus nicht theilen. Die Behandlung der Hintergründe, die Stilisirung des Ornaments, die ornamentale Behandlung der Thiere scheint uns an den Orient zu erinnern, und wir vermuthen, dass der Teppich im X. oder XI. Jahrhundert in Byzanz entstanden ist, wenn er nicht einer noch früheren Zeit angehört und in Asien gefertigt wurde, da uns der Charakter des Ganzen einiger Maassen an Persien erinnert.

Innsbruck. G. Mader hat seinen schönen Freskencyklus aus dem Leben Jesu in der Pfarre zu Steinach nahezu vollendet und bereits einen neuen Auftrag erhalten. Er soll die Kuppel der Kirche zu Kemeten mit Fresken aus der Legende des h. Vitus schmücken, im Langschiff sind ihm zwei Bilder aus dem Leben der Maria Magdalena übertragen. Unser Landtag hat sich ein Verdienst um die Kunst erworben, indem er 400 Fl. zur Unterstützung einer bereits bestehenden mit der hiesigen Realschule vereinigten Kunstgewerbeschule votirte. Die Vorträge hält der Reallehrer und Bildhauer M. Stolz, ein dafür wohlbefähigter Mann. An der Universität soll ein Museum für Gypsabgüsse errichtet werden. Sehr gut! Nur möge man auch einen ausserordentlichen oder ordentlichen Professor der Kunstgeschichte ernennen, denn das Fach lässt sich nicht so nebenbei abthun.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 9. — Köln, 1. Mai 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Ueberblick über die Geschichte der altchristlichen Kunst. I. Erste Periode. (Fortsetzung.) — Dr. Joh. Georg Müller, Bischof von Münster, und seine Verdienste um die Kunst. — Der prager Dombau-Verein. (Schluss.) — Besprechungen, Mittheilungen etc.: Nürnberg. Wien. Rom.

Ueberblick über die Geschichte der altchristlichen Kunst.

I. Erste Periode,

von den ältesten Zeiten der Kirche bis zum Anfang des VI. Jahrhunderts.

Ursachen der langsamen Entwicklung der bildenden Kunst in den ersten Jahrhunderten der Kirche.

(Fortsetzung.)

Der Mosaismns, eine Gesetz-, eine sittliche Religion, und zwar allerdings nach dem Buchstaben, ist in seinem Wesen nicht der Kunst abhold, obwohl derselben nicht so ausschliessend verschwistert, wie das Heidenthum der Aegypter und der Griechen. Er zog sogar die Kunst des Gesanges und prophetischer Rede herbei, seine Ideen darin auszusprechen und zur religiösen Volksbildnng in ihrem Gewande mitzutheilen. Er rüstete einen weitläufigen und bis ins Einzelnste gehenden Gottesdienst mit einem Priesterstande her und baute den Tempel, dessen Wände und Geräthe auch von plastischer Kunst nicht ganz leer standen. So weit überhaupt die Kunst vor der Gefahr, eine schädliche Berührung mit den Naturreligionen herbeizuführen, bewahrt werden konnte, war sie von Moses — geduldet nicht nur, sondern sogar — gehegt. Er selbst war kein geringer Förderer der Kunst, wie aus den Berichten 2. Mos. XXXI, 1—12, 2. Mos. XXXV bis XL erhellt, und die speciellen Angaben über die Construction und Ausschmückung der Stiftshütte, Bundeslade, Opfergeräthe, Priester-Ornat etc. beweisen, dass schon in jener früheren Zeit ein ziemlich hoher Grad von Kunstfertigkeit in Plastik, Sculptur und Kosmetik unter den Hebräern herrschte. Indem alle diese Productionen, wie ausdrücklich versichert wird, dem „Dienste des Heiligthums" gewidmet waren (2. Mos. XXXVI, 1), standen sie mit jenem Bilderverbote keineswegs im Widerspruche, sondern der Gesetzgeber gab vielmehr der Kunst ein Asyl im Heiligthum, wodurch sie vor aller Profanation gesichert sein sollte. [1])

Aber diese Gefahr des Rückschrittes in die sowohl für die Sittlichkeit als für die nationale Wohlfahrt verderblichen Irrthümer der Vielgötterei und des Götzendienstes war unter dem sinnlich schwachen Volke gross, welches nur gar den Vorzug nicht empfinden zu wollen schien, der ihm durch den reinen religiösen und sittlichen Gehalt seiner Theokratie verliehen war. Daher die Abneigung dieses Gesetzgebers gegen diejenigen Künste, aus deren Händen die sichtbaren Götterbilder in menschlicher und Thier-Gestalt hervorgehen. Schon Jakob, dessen Weib Rahel sich von ihres Vaters Götzen so wenig hatte trennen mögen, dass sie dieselben stahl und dem Zurückfordernden listig vorenthielt, hatte im ersten Buch Mos. (XXXV, 2—4) alle Götzenbilder unter seinem Gesinde weggenommen und mit Ceremonien, wodurch jene recht als ein Gräuel vor Gott bezeichnet werden, sie vergraben. Dieselbe Erklärung hat Moses gegeben. Das zweite von den 10 sinaitischen Geboten, welches, wie bekannt, unter allen christlichen Kirchen nur die reformirte, namentlich die calvinische, in seiner ganzen Strenge beibehalten hat, lautet ganz entschieden auf Ausschliessung

1) Vergl. Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik. Bd. XI, S. 7.

bildlicher Darstellungen, weil der Gesetzgeber fürchtete, es möchte unter diesen die Gottheit angebetet werden (2. Buch Mos. XX, 4—5, vergl. 5. Buch IV, 15—18; V, 8). Der Ausdruck „Bild" gilt schlechthin für „Götzen-Bild". „Ausdrücklich wird (5. B. XXVII, 15) verflucht, wer ein steinernes oder gegossenes Bild macht, einen Gräuel des Herrn, ein Werk der Werkmeister Hände." Es mag dahin gestellt bleiben, ob unter den Israeliten die reine Idee der völligen Unkörperlichkeit des göttlichen Wesens oder überhaupt nur der unbestimmtere Begriff unendlicher Erhabenheit vorgewaltet habe, obgleich letzteres nicht sowohl durch die starke Bildersprache der alttestamentlichen Poesie, als durch sinnlichere Aeusserungen im Talmud an Wahrscheinlichkeit gewinnt, jedenfalls aber ist der Grund des mosaischen Bilderverbotes zunächst in der Furcht vor dem damaligen Bilderdienste und mit dieser überhaupt in der sittlichen Tendenz des israelitischen Glaubens zu suchen, aus welcher selbst wohl erst die veredelten Vorstellungen vom göttlichen Wesen und Wirken sich von Abraham an entwickelt und erweitert haben mögen. Mit besonderer Kraft wird denn auch nächst der Bewahrung des eigenen Cultus die Zerstörung heidnischer Götzen, wo man sie finde, angeordnet (3. B. Mos. XXIII, 52; 5. B. VII, 25). Die Dichter und Propheten setzen diese Forderungen fort, schildern die Nichtigkeit, die eigene Hülflosigkeit der angebeteten Bilder, und eifrige Richter, Feldherren, Könige thun nach jenem Gebote.

Die Stiftshütte und darin die Bundeslade sind übrigens von israelitischen Meistern gefertigt, die, wie es heisst (2. B. Mos. XXXI, 2 ff.; vergl. XXXVI, 1 ff.), mit dem „Geiste Gottes" erfüllt waren, mit Weisheit und Verstand und Erkenntniss und Geschicklichkeit, künstliche Arbeit zu ersinnen in Gold, Silber, Erz, künstlich Stein zu schneiden und einzusetzen und künstlich zu zimmern in Holz, zu machen allerlei Werk: — worunter namentlich der Gnadenstuhl der Lade mit den zwei Cherubim angeführt wird. Dagegen zum Bau des salomonischen Tempels auf dem Berge Moriah, welcher wegen seiner Grösse und Pracht angestaunt und als ein Ideal der Schönheit (Psalm I, 2) gepriesen wurde, bedurfte man zum Theil phönizischer Künstler und Werkleute, um einen grossen Theil dieser Arbeit ins Werk zu richten, so wie eines obersten Meisters aus Tyrus, um das Ganze zu leiten. Aus den ausführlichen Beschreibungen, welche wir 1. Kön. VI—IX und 2. Chron. II—VIII von dem Tempelbau und anderen Prachtgebäuden Salomo's haben, ergibt sich aufs deutlichste, dass die Kunst unter den Hebräern in dieser Periode ihren Culminationspunct erreicht und selbst im Vergleich mit der hellenischen Cultur einen hohen Grad von Vollkommenheit erlangt hatte. Doch ist die plastische Kunst im Volke nie völlig erloschen; den zweiten, von Serubabel nach der babylonischen Gefangenschaft nach dem Vorbilde des ersten errichteten Tempel bauten und schmückten nur jüdische Hände. Derselbe wurde späterhin von Herodes dem Grossen erweitert und verschönert, und war noch immer ein grossartiges und schönes Denkmal; er bewies nach seiner äusseren und inneren Einrichtung, dass bei den Hebräern die Kunst mit dem Cultus in einer engen Verbindung stand. Sirach schreibt von Siegelschneidern, welche lebende Figuren darstellen (XXXVIII, 28). Aber einestheils die nach dem Exil vermehrte Aengstlichkeit in buchstäblicher Beobachtung der Gesetzesvorschriften, anderentheils die eigene Furcht vor Vermischung mit dem Heidnischen und bei den Erleuchteteren die Verabscheuung der Ursachen und Folgen der Abgötterei hemmten wohl jedes weitere Aufkommen bildlicher Darstellungen, als etwa zum nächsten häuslichen Gebrauche, namentlich auf gewirkten Tapeten, und auch dies wohl so selten und so behutsam, dass Origines von der Zeit Jesu namentlich berichten konnte[1], im jüdischen Staate sei kein Maler und Bildhauer zugelassen worden, da die Gesetze dergleichen verböten, damit ungebildeten Menschen keine Gelegenheit geboten würde, ihre Seelen durch solche Lockungen vom Dienste Gottes auf irdische Dinge hinzulenken. Mit besonderm tiefem Scharfblick hat der Verfasser des Buches der Weisheit die Entstehung des Bilderdienstes aus dem Gesichtspuncte der Entsittlichung des Menschengeschlechtes aufgefasst und dem zufolge alles „Schnitzwerk der Hände" verworfen.[2])

---

1) contra Celsum IV, 319.

2) Cap. XIV, 1.

Vergl. 1) über die Stiftshütte und die Bundeslade: *B. Conradi, de generali tabernaculi Mosis structura et figura.* Offenbac. 1712. *J. G. Tympe, tabernaculum e monumentis Mosis descriptum.* Jen. 1731. — Ben David, Ueber die Bundeslade, Berlin, Archiv der Zeit und ihres Geschmacks. 1792. Nr. 11 und 12. — *J. B. Michaelis, de Cherubis.* Sieh Michaelis zerstreute kleine Schriften. II. Theil, 1794, S. 306—54. — G. Z. Züllig, Der Cherubimwagen, der Stolz der wagenbildenden biblisch-hebräischen Kunst und Phantasie, der Jehovathron Ezechiel's und die salomonischen Waschbeckengestelle. Mit ? Abbildungen. Heidelberg 1832. — Geyler, Heilige Kunst der Hebräer. 1817. — Bähr, Symbolik des mosaischen Cultus. I. Theil, Heidelberg 1837.

2) Ueber den Tempel zu Jerusalem. *Jacob Jehud Leonis Lib. IV. de templo Hieros. ex Hebr. lat. a Johanne Lauberto. Helmst. 1665. — Ludovici Capelli triplex templi delineatio. — J. A. Ernesti, de templo Herodis Magni, Lips. 1752.* — A. Hirt, Der Tempel Salomo's. Berlin 1869; vergl. mit dessen Geschichte der Baukunst bei den Alten. 1 Theil 1821, S. 123 ff. — J. Fr. v. Meyer, Der Tempel Salomo's, gemessen und geschildert. Berlin 1830. — Karl Grüneisen, Revision der jüngsten Forschungen über den salomonischen Tempel. Christl. Kunstbl. 1831, S. 73—80. — C. Fr. Keil, Der Tempel Salomo's, eine archäol. Untersuchung. Dorpat 1839.

Die innige Verbindung der Kunst mit dem Cultus, wie sie bei den Hebräern Statt fand, schien durch das aus dem Judenthum hervorgehende Christenthum gänzlich aufgehoben zu werden. Denn in mehreren Stellen des neuen Testamentes wird die Anbetung Gottes im Geist und in der Wahrheit als unabhängig und frei von allen sinnlichen Objecten und örtlichen Beschränkungen dargestellt, und es lässt sich aus mehreren Umständen darthun, dass das Christenthum als eine Religion ohne Tempel und Bildercult auftrat und dem sinnlichen Cultus des Juden- und Heidenthums in Theorie und Praxis entgegenwirkte. Dennoch darf man aber den neutestamentlichen Aeusserungen hierüber keine ungebührliche Ausdehnung und Anwendung geben. So wie Moses durch sein Bilderverbot nur dem Götzendienste vorbeugen wollte, so war sicher auch die Absicht Christi und seiner Apostel zunächst nur auf Abstellung des Afterdienstes gerichtet, und es lässt sich durch nichts nachweisen, dass die λατρεία λογική (Röm. XII, 1) des zur Weltreligion bestimmten Christenthums aller und jeder Einwirkung und Beihülfe der Kunst für geistige und religiöse Zwecke schlechthin entbehren sollte. Das Christenthum ist seiner innersten Natur nach so wenig gleichgültig um die Kunst, dass vielmehr gerade sein Geist, der Geist der sittlichen Freiheit, in den ungezwungenen Bildungen der Phantasie, in der natürlichen Ergiessung der Empfindung, in der bald anmuthigen, bald erhabenen, bald heiteren, bald ernsten Verknüpfung solcher Ideen, Gefühle und Bilder seine eigene Schönheit wie in einem Spiegel anschaut und sich an diesem Anschauen selbst ernährt und bildet. Die Kunst ist in ihrem unendlichen geistigen Reichthum und ihrer sittlichen Tiefe die ewige Blüthe des Lebensbaumes zu nennen, der in dem Boden des Evangeliums erst recht gedeihlich steht und dessen reife Früchte die theoretische Anerkennung der Weltordnung und ihres Urhebers und die praktische Wirksamkeit zur Verwirklichung des göttlichen Reiches im irdischen Leben sind. In diesem Sinne konnte denn auch die Offenbarung des Christenthums nirgends die Kunst verwerfen; nur gegen solche Erzeugnisse der Kunst musste sie sich erklären, welche mit einer vernünftigen Vorstellung von Gott (Apostelgesch. XVII, 29; 1. Thess. I, 9) streiten oder welche nur durch Losreissung des menschlichen Herzens und Sinnes aus der Gemeinschaft Gottes ihren Ursprung empfangen und zu sittlicher Verderbniss neuen Anstoss gegeben haben. (Brief an die Röm. I, 21 ff.; vergl. 1. Korinth. XII, 2.)

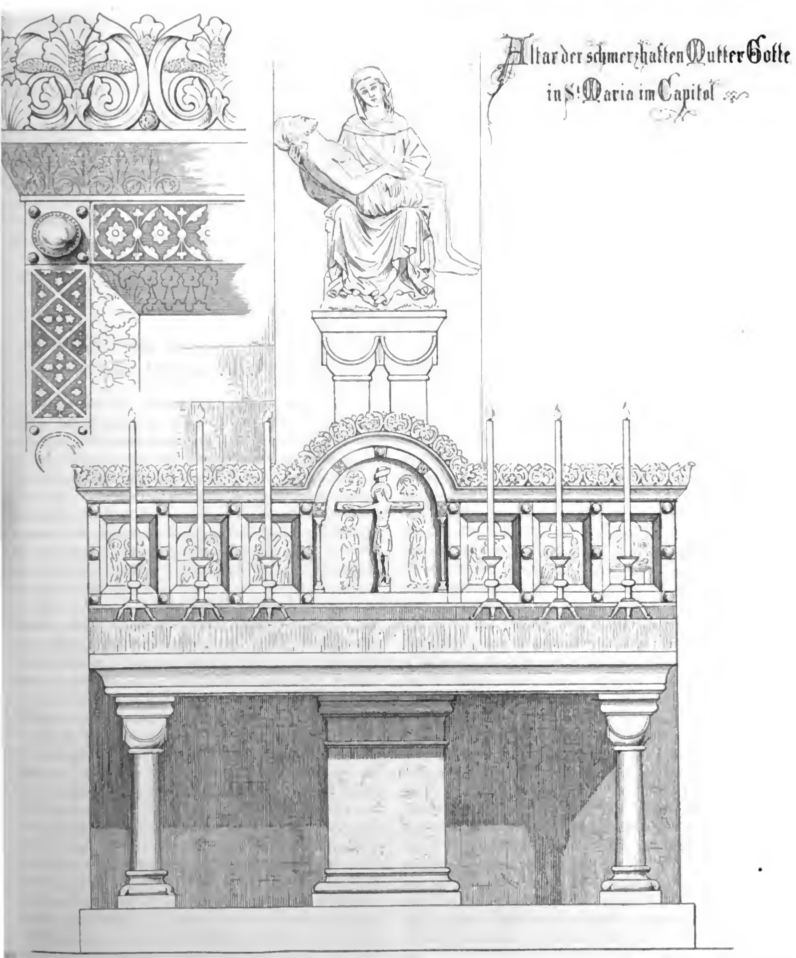
Ob aber schon die ersten Verkündiger selbst wirklich an eine bildende Kunst dachten, deren Werke dem Glauben entsprächen und ihn beförderten, — ob ihnen bei ihrem neuen Beruf und ursprünglichen Wirken für die Zwecke ihres Meisters überhaupt solche Vorstellungen mit hellem Bewusstsein bereits vor die Seele treten konnten, — Vorstellungen, welche später die Entwicklung der Kunst in der Kirche, und zwar durch ein eigenthümliches christliches Princip gerechtfertigt hat: — dies sind Fragen, die wir uns erst später mit näherer Bestimmtheit verneinen werden. Der innere Zusammenhang zwischen dem christlichen Glauben und dem jüdischen Gesetze gibt uns an und für sich über das Schweigen der h. Schriftsteller noch keine sichere Auskunft. Einem äusseren Zusammenhange dagegen zwischen dem Alten und Neuen Testamente, der auf Kosten des inneren, d. h. der geistigen Fortbildung, Erfüllung und Erweiterung des im Alten Testamente nach nationalen und temporären Bedürfnissen Dargebotenen, auch noch im Neuen Testamente festgehalten wurde, begegnen wir freilich mehr oder weniger bei allen Aposteln; am meisten bei Petrus, am wenigsten bei Paulus und Johannes. Aber wo derselbe sich nicht deutlich ausspricht, dürfen wir ihn auch nicht bestimmt voraussetzen, noch ähnliche Erscheinungen, die sich auf anderem Wege genügender erörtern lassen, aus ihm herleiten wollen. Zumal ist nicht zu vermuthen, dass der Apostel, welcher den Erlöser als „des Gesetzes Ende“ bezeichnet und in der Erfüllung desselben durch Christus zugleich seine Aufhebung anerkennt, Paulus, welcher sich selbst allmählich so ganz aus der Vermischung seiner Ideen mit jüdischen Theorieen heraus gebildet hat, — dass dieser aus Anhänglichkeit an den Buchstaben des mosaischen Gesetzes nicht nur gegen die stummen Götzen (1. Thess. I) und die Verkörperung der reinen Gottesidee in ein Bild (Röm. I), sondern überhaupt gegen alle Darstellungen der Plastik und Malerei geeifert und somit den späteren Kunsthass der Christen begründet habe. Wenn aber in der Periode, welche auf das apostolische Zeitalter folgt, Stimmen laut werden, die das Christliche nur als einen Zusatz zum Judenthum auffassen und sich durch Anschliessung ihrer christlichen Erkenntnisse (z. B. von der Person des Erlösers) an eine beschränkte jüdische Vorstellungsweise zu erkennen geben; so ist mit Recht anzunehmen, dass sie zu der gemeinsamen Abwehr der bildenden Kunst, vornehmlich aus Rücksicht auf die jüdische Gewohnheit, aus Scheu vor dem alttestamentlichen Gesetze eingestimmt haben. Ueberhaupt aber berufen sich auch spätere Kirchenlehrer der verschiedensten Geistesrichtungen gern auf das mosaische Verbot und auf andere Stellen des Alten Testaments, um gegen die Vereinigung bildender Kunst mit dem Christenthume anzukämpfen. Doch auch dies geschieht immer in Ver-

bindung mit anderen Beweisgründen aus jener Autorität, und vielmehr nur zur Unterstützung eigener Ueberzeugung und Erfahrung.

Der grössere Theil der Masse, die von dem Sauerteige des Erlösers durchdrungen werden sollte, war das Heidenthum. Die Opposition gegen dieses und gegen alles, was damit in Berührung stand, lag in der Idee des Christenthums selbst und brauchte nicht durch ein früheres positives Gesetz eingeschärft zu werden. Der Kunsthass der ältesten christlichen Gemeinden gestaltete sich mit und in dem Kampfe gegen das Heidenthum, weil dieses so ganz verschmolzen war mit bildender Kunst, dass es als die Säule der Kunst, die Kunst aber als Trägerin und Hülle des Heidenthums erschien. Die Christen fanden ja in der ganzen römischen Welt, so verschiedenartig auch die religiösen Vorstellungen und Gebräuche der verschiedenen Völker waren, doch überall die Nationalgötter in sichtbaren Gestalten von menschlicher Hand abgebildet. Die Herrschaft der Römer hatte die bis dahin getrennten Länder in solche Berührung gebracht, dass sie ihre Götter tauschten, ihren Glauben vermischten, ihre Gebräuche gegenseitig bereicherten und dass somit erst recht dem Heidenthum ein allgemeiner Sieg errungen schien, getragen von den Siegen der ewigen Weltstadt; obgleich dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen konnte, dass die Vermischung der Religionen und Götterdienste den Glauben der Völker nicht befestigt, vielmehr durch Hinwegräumung der nationalen Stützen ihn untergraben und namentlich unter den Griechen und Römern selbst mehr eine religiöse Mode und Zerstreuungssucht herbeigeführt hatte, die dem Gereifteren keinen inneren Halt verlieh, die ihn im Gegentheil in die trostlosen Zweifel der Skepsis oder zu den sittenlosen Irrwegen der epikuräischen Philosophie hintrieb. Die Kunst hatte den Volksglauben vermehren und verwirren müssen, indem man zuletzt die einzelne Gottheit nach der Menge ihrer Tempel und Statuen sich vervielfältigt dachte; jedes Götterbild mit neuen Attributen und von eigenthümlicher Gestalt trug dazu bei. Ferner durch die Schönheit der Formen, durch die Mannigfaltigkeit der Darstellungen, durch das Menschlich-Sichtbare und, was seit der 90. Olympiade immer mehr um sich griff, durch das Sinnlich-Lockende dieser Götterbilder war ein auf halber Bildungsstufe unwiderstehlicher Reiz gegeben, sich an dem äusseren Wohlgefallen genügen zu lassen; und wenn auch sittliche Empfindungen mit dem Anblicke des Zeus, der Pallas, ja, sogar der Venus sich verbanden, so war doch der sinnliche Eindruck der vorherrschende und Glaube, Gottesdienste, Weltanschauung mehr dem Schönen als dem Guten und Wahren zugewendet. Das Schöne aber, losgerissen vom Wahren und Guten, ist ein blos sinnliches; vorherrschend vor diesen beiden im religiösen Zustande des Menschen, bleibt es wenigstens ungenügend, die Interessen des geistigen Lebens in vollem Maasse zu befriedigen. Man findet zwar, dass, namentlich unter den älteren Römern, eine sittliche Richtung die Naturreligion beseelt und dass sogar moralische Begriffe hier in Götter und Göttinnen verwandelt werden; wie denn ein alter Schriftsteller das frühere Rom eine Herberge aller Tugenden nannte (*Ammian. Marcellin. Histor. XIV, 6;* vergl. *Salust. Catil IX*). Aber auch diese Richtung war in der Zeit der Einführung des Christenthums unter griechischem Leichtsinn und orientalischer Weichlichkeit verschwunden. Die Schilderung, welche der Apostel Paulus in der Einleitung seines Briefes an die Römer von der moralischen Versunkenheit und den unnatürlichen Lastern gibt, welche zu seiner Zeit herrschten und vor welchen, wie er anderswo sagt (Brief an die Ephes. IV, 17—19), die Christen durch den Geist des Herrn behütet wurden, stimmt vollkommen mit der Darstellung heidnischer Schriftsteller, eines Sallust, Tacitus, Seneca u. A., überein. Zu diesem unsittlichen Zustande der Menschheit trug nun das Heidenthum nicht bloss durch die Göttersagen der Dichter und Priester, sondern auch durch die Veranschaulichung derselben vermittels der Kunstdarstellung bei. Nicht nur, dass dem Unreinen das reinste Kunstwerk ein Aergerniss wurde — auch die Künstler selbst hatten die Schattenseite des Naturcultus mit Verläugnung der sittlichen Ideen und Anforderungen gehegt. Die besseren Heiden mussten sich selbst davor entsetzen, wie wir aus unzähligen Stellen der Alten entnehmen, und namentlich Aristoteles in seiner Politik (VII, 18) verlangt von der Obrigkeit, dafür zu sorgen, dass die Bildsäulen und Gemälde keine schmutzigen Scenen vorstellten, ausgenommen in den Tempeln solcher Gottheiten, die nach der gewöhnlichen Meinung der Sinnlichkeit vorstehen. Auch hier war die Kunst wenigstens unter gewissen Einschränkungen als die Dienerin der Sinnlichkeit anerkannt, und welch ein wildes, rohes, thierisches Wesen bei den griechischen Thesmophorieen, den Bacchanalien und ähnlichen Festen hervorbrach, und wie dies alles durch Lieder und dramatische Handlungen nicht allein, sondern auch durch Bilder und Bildchen — namentlich des Phallus — noch mehr erhitzt wurde, ist gleichfalls von verschiedenen Zeugen berichtet.

Daneben war die Kunst auch dem Aberglauben behülflich, welchen die heidnische Götterlehre hervorgerufen und der verwilderte oder verweichlichte moralische

Beilage zu No 9 Jahrg XX des Organs für christl. Kunst



ph Wallraf Lith Coln

Zustand der Welt vergrössert hatte. Ueberall trägt die menschliche Schwäche in das Bild der Götter eine Mittheilung göttlicher Kräfte und Segnungen über. Zum beliebigen Dienste in jeder Lage des Lebens musste eine Anzahl verschiedener Hausgötter in jeder Familie bereit stehen. Den schlimmsten Unfug aber trieb man mit den Amuletten, welche durch morgenländische Magier, durch Priester der Isis oder der kleinasiatischen Cybele oder selbst auch durch schlaue jüdische Poeten in Umlauf gebracht worden waren und zu deren Verbreitung namentlich die Steinschneidekunst mitwirkte.

(Fortsetzung folgt.)

Dr. Johann Georg Müller, Bischof von Münster, und seine Verdienste um die Kunst.

Wenn wir in diesen Blättern des hochseligen Bischofs von Münster, Dr. Johann Georg Müller, gedenken, so ist es nicht unsere Absicht, sein ganzes Leben und all sein Wirken auf den verschiedenen Gebieten seiner Thätigkeit gleichmässig vorzuführen; vielmehr ist es besonders Eine Seite seines Wirkens, die wir hervorheben möchten, — eine Seite, die seine Erwähnung dahier angemessen erscheinen lässt, ja, die ihm eine Art von Rechtstitel auf eine Besprechung dieses seines Wirkens im „Organe“ verleiht. Wir meinen seine Verdienste um die christliche Kunst.

Als Johann Georg dahin schied, da hat die Kirche einen frommen Diener, der apostolische Stuhl einen treuen Anhänger, Clerus und Volk der münsterischen Diöcese einen liebevollen Vater und weisen Regenten verloren; der christlichen Kunst aber ward in ihm einer ihrer gediegensten Kenner und eifrigsten Beförderer zu Grabe getragen.

Bevor wir aber seine Kunstbestrebungen im Einzelnen erörtern, wollen wir mit wenigen Worten den Lebenslauf des hohen Kirchenfürsten vorausschicken, um dann in diesen Rahmen das Bild des Priesters der Kunst in möglichst getreuen Zügen hinein zu zeichnen.

Geboren zu Coblenz am 15. October 1798, wo sein Vater Landgerichtsrath war, empfing Johann Georg den ersten Elementarunterricht zu Neuwied, wurde in seinem neunten Jahre in die lateinische Schule zu Ehrenbreitstein aufgenommen, setzte darauf seine Studien am Gymnasium zu Coblenz fort, wo er das Abiturienten-Examen bestand. Da er das Priesterthum zu seinem Berufsstande erwählte, widmete er sich mehrere Jahre lang zu Trier, Würzburg und Bonn dem Studium der Philosophie und Theologie. Wenn er sich schon in früheren Jahren durch eine ungewöhnliche Verstandesschärfe und einen regen Eifer in Erlernung alles Wissenswerthen nicht minder als durch die Entschiedenheit seines ganzen Wesens aufs vortheilhafteste ausgezeichnet hatte, so führte ihn auch jetzt sein unermüdlicher Wissensdrang zu manchen anderen Zweigen der Wissenschaft, namentlich zur Beschäftigung mit den orientalischen Sprachen, in denen er sich, wie im Hebräischen, Syrischen und Arabischen, gründliche Kenntnisse erwarb.

Am 9. September 1821 empfing er vom münsterischen Weihbischofe, Kaspar Maximilian von Droste, in der Domkirche zu Köln die heilige Priesterweihe. Es war eine eigenthümliche Fügung der göttlichen Vorsehung, dass gerade jener Bischof dem jungen Priesterthumsaspiranten die Ordination ertheilte, bei dessen Tode sein Bischofsstab in Johann Georg's Hände übergehen sollte. — Bald nach Empfang der heiligen Weihen wurde der junge Priester von Joseph von Hommer, dem damaligen apostolischen Vicar für das rechte Rheinufer der Diöcese Trier und Pfarrer von Ehrenbreitstein, zu seinem Cooperator ernannt. Als er in dieser Stellung zwei Jahre segensreich gewirkt, ward er als Religionslehrer an das Gymnasium zu Coblenz berufen. Bald aber veranlasste ihn sein ebengenannter Gönner und Vorgesetzter, J. v. Hommer, der unterdess Bischof von Trier geworden, zu einer wissenschaftlichen Reise nach Wien und München. In Wien hielt er sich ein halbes Jahr auf; zu München, wo er besonders beide Rechte studirte und die theologische Doctorwürde erlangte, verweilte er ein Jahr bis zum Ende des Sommers 1827, um sich dann im October desselben Jahres nach Italien zu begeben.

Das war für ihn ein freudiges Ereigniss, das war die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches. Denn schon früh hatte sein für alles Gute und Schöne so empfängliches Herz sich danach gesehnt, an der Wiege der christlichen Kunst, im Mittelpuncte der katholischen Welt, zu Rom, den Einfluss in sich zu erfahren, den das Studium der dortigen Kunstschätze noch auf jedes aufrichtig strebende Gemüth ausgeübt hat. Und so kam er denn in die ewige Stadt. Die Hauptwurzel an dem Baume seines nie nachlassenden Kunstinteresses, welcher später immer höher empor wuchs und die mannigfaltigsten Bestrebungen christlicher Kunst, besonders in unserer Diöcese, unter seine schützenden Zweige nahm, hat eben damals zu Rom in seinem Herzen Boden gefasst. Jener Geist, der im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts die deutschen Gaue aufweckte, dass sie die schmählichen Ketten der Fremdherrschaft zerbrachen

und mit ihnen zugleich auch die Bande des Indifferentismus abschüttelten, der dann in den frei gewordenen Herzen der Deutschen die Quelle alles Guten und Schönen mit dem Mosesstabe von Neuem öffnete und so in ihnen der christlich-germanischen Kunst, die er aus ihrem dreihundertjährigen Winterschlafe wachgerufen, eine willkommene Aufnahme, einen fruchtbaren Boden bereitete, — jener Geist ist auch an den jungen Priester Johann Georg herangetreten und hat auch in sein Herz die Keime für herrliche Saaten gelegt und ihm die Weihe gegeben, auf dass er ein Priester der deutschen christlichen Kunst würde und dass sich unter seinen segnenden Händen einst die Wiedergeburt der versunkenen nationalen Kunst vom Herzen Westfalens aus für einen Theil von Deutschland vollzöge.

Als Johann Georg Müller nach einem mehrmonatlichen, für ihn so fruchtreichen Aufenthalte zu Rom im Mai 1828 aus Italien in seine Heimath zurückgekehrt war, wirkte er zuerst als Privatsecretär des Bischofs von Trier, las darauf sieben Jahre lang als Professor der Theologie am Seminar zu Trier Kirchengeschichte und Kirchenrecht und wurde 1836 zum Domcapitular und bald nachher zum geistlichen Rath ernannt. Im Jahre 1842 wurde er Generalvicar des Bischofs Arnoldi, und am 22. Juli 1844 ernannte ihn der Papst Gregor XVI. zum Bischof von Thaumacien *in part. inf.* und zum Weihbischof von Trier. Die Bischofsweihe wurde ihm am 12. Januar des folgenden Jahres ertheilt. Wenige Jahre später, am 1. Juli 1847, erwählte ihn das Domcapitel von Münster zum Nachfolger des h. Ludgerus, als welcher er am 22. December desselben Jahres inthronisirt wurde. — Zweiundzwanzig Jahre lang haben seine Diöcesanen sein segensreiches Wirken erfahren. Hatte er schon zu Trier im Vereine mit den hochw. Bischöfen Hommer und Arnoldi mit unermüdlicher Ausdauer die eben so schöne als schwierige Aufgabe zu lösen gestrebt, das Bisthum Trier, das vom Sturme des vorigen Jahrhunderts viel gelitten hatte, zu neuem kirchlichem Leben zu wecken, das, was edle Männer in böser Zeit gerettet, treu zu pflegen, manche Wunden zu heilen, manche Trümmer zu neuen Bauten wieder zu ordnen, manche neue Pflanzungen anzulegen, — so wurde sein Eifer und seine Ausdauer in dieser neuen, ungleich schwierigeren Stellung wo möglich noch erhöht. Alle seine Kräfte hat er dem Wohle seines Bisthums gewidmet, bis der Herr ihn aus diesem Leben in ein besseres Jenseits abberief, am 19. Januar 1870, nachdem sieben Tage vorher sein fünfundzwanzigjähriges Bischofs-Jubiläum in der hohen Domkirche und in der ganzen Diöcese festlich begangen war. Bei seinem Tode schrieb das Münsterische Pastoralblatt, in wenigen Zügen seine Thätigkeit charakterisirend, also: „So steht jetzt die Diöcese am Grabe eines Oberhirten, dessen Glaubenskraft Alle erbaut, dessen Eifer Viele entzündet, dessen Muth Grosses unternommen, dessen Ausdauer Erstaunliches geschaffen, dessen Liebe und Milde überall gewinnend und erwärmend geleuchtet hat.“

Seine sterblichen Ueberreste wurden zu den Füssen des unvergesslichen bischöflichen Bruderpaares, des Erzbischofs Clemens August von Köln und des Bischofs Kaspar Maximilian von Münster, auf dem hohen Chor der Kathedrale Münsters beigesetzt.

Nachdem wir so im Geiste dem Bischofe Johann Georg durch seine verschiedenen Lebensabschnitte bis zur letzten Ruhestätte gefolgt sind, wollen wir noch einige Augenblicke bei seinem erfolgreichen Wirken auf dem Gebiete der christlichen Kunst verweilen, und wir werden sehen, dass auch dort „sein Muth Grosses unternommen, seine Ausdauer Erstaunliches geschaffen hat“.

Wir beginnen mit der Architektur, nicht bloss weil sie die vornehmste und mächtigste der christlichen Künste ist, an welche die anderen als Schwesterkünste sich anlehnen und ohne welche sie nicht vollgültig sich entwickeln können, sondern auch weil das Gebiet der kirchlichen Baukunst vorzüglich es ist, auf welchem Bischof Johann Georg die meisten und grossartigsten Kunstschöpfungen ins Leben rief. Wurden doch während seiner zweiundzwanzigjährigen Regierung unter seiner Leitung und unter dem Einflusse seiner unausgesetzten persönlichen Einwirkung in den verschiedensten Theilen des Bisthums Münster dreiundsiebzig Kirchen, zumeist von grossem Umfange, neu erbaut und an weiteren sechsundneunzig Kirchen wurden umfassende Reparaturen, mit theilweisen Neubauten verbunden, vorgenommen. Sollte wohl vom Ende des fünfzehnten bis zum Beginne unseres Jahrhunderts in irgend einer Diöcese Deutschlands die Architektur so viele Blüthen getrieben, so viele Früchte gezeitigt haben, als während der zwei letzten Jahrzehende im Bisthum Münster? Bereits am Schlusse des Jahres 1864 schrieb Niedermayer in seinen „Skizzen und Bildern von den Katholiken-Versammlungen in Belgien und Deutschland“, „Mecheln und Würzburg“ betitelt, dass unter allen Kirchenfürsten Deutschlands der selige Cardinal Geissel von Köln und Bischof Müller von Münster die meisten Kirchen gebaut hätten. Nun sind weitere fünf Jahre verflossen und Bischof Müller hat fortgewirkt in demselben Geiste und mit demselben Eifer, wie vordem; nun wird er wohl, was die Anzahl der Bauten betrifft, jenes Lob in erhöhtem Maasse verdienen. Und hinter der Zahl der Werke bleibt keineswegs ihr

Kunstwerth zurück. All diese Neubauten und Renovationen wurden — und jeder, der nur einen Theil unserer Diöcese durchreist, kann sich davon überzeugen — in gesundem Geschmacke und in correctem Stile ausgeführt. Keine Kosten wurden gescheut, um Alles in dauerhaftem Materiale und kunstgerechten, wahrhaft edlen Formen zu vollenden. Wenn A. Reichensperger im Jahre 1854 mit Recht den Rath ertheilte, die Neubauten so lange als nur immer möglich zu verschieben, bis das Uebergangsstadium mehr oder minder überwunden wäre, so glauben wir, dass in unserer Diöcese unter Johann Georg's Leitung dieser Fehler der Uebereilung in der Regel vermieden wurde, dass aber dort, wo der Neubau unabweisbares Bedürfniss geworden, nach dem dermaligen Stande der Kunst das Mögliche geleistet ist. — Was noch besonders den Stil anbetrifft, worin diese Kirchen erbaut wurden, so ist es der Stil des grossen dreizehnten Jahrhunderts, der germanische oder gothische Stil und zwar der „echte und rechte", welchem zumeist, wenn nicht durchgehends der Vorrang eingeräumt wurde, jener Stil, welcher „das Kolossale der ägyptischen, das Glänzend-Zierliche der griechischen und das Gewaltige, Kraftvolle der römischen Baukunst zu Einem Elemente, von welchem die Mischungstheile nicht mehr zu erkennen oder herzustellen sind, vereinigt enthält". — Bevor wir von der Architektur scheiden, mögen noch zwei andere Gebäude hier Erwähnung finden, welche, obwohl sie keine Gotteshäuser sind, doch durch ihre Bauweise und das eine auch durch seinen Zweck von dem Kunstsinne des Bischofs Müller Zeugniss ablegen: das neu erbaute Diöcesan-Museum zur Aufbewahrung kirchlicher Kunstalterthümer und das kaum zur Hälfte vollendete Priesterseminar, zwei sehr dauerhaft und kunstvoll aufgeführte Bauten.

Wenn so der hochselige Bischof von Münster der Architektur seine Liebe und Sorgfalt in vollem Maasse zuwandte, so versteht es sich von selbst, dass er auch eben so sehr jene Künste beförderte, welche als edle Dienerinnen die kirchliche Baukunst begleiten und ohne welche diese ihren vollen Zweck nimmer zu erreichen vermag. Und so sind denn auf seinen Ruf auch „alle die Künste, die ihre Gebilde in den Rahmen der Architektur hineinspannen: Wand- und Glasmalerei, Plastik, Sculptur und auch alle die Kleinkünste, die in Metall oder Wolle oder Seide oder Schnitzwerk für Verherrlichung der Liturgie, die selber ein hohes Kunstgebilde ist, arbeiten", sie alle sind auf seinen Ruf herbeigekommen, um die Gotteshäuser zu schmücken, um die heiligen Handlungen der Diener des Herrn würdig zu verherrlichen. „Alle diese Künste haben in edlem Wetteifer gestrebt und geschafft, eine jede der Wirkung des Ganzen dienend und mit Selbstverläugnung der Harmonie des Eindruckes sich eingliedernd." In dem weiten Bereiche unseres Bisthums wird sich kaum ein einziges Gotteshaus finden, dessen Schmuck nicht durch Johann Georg's Fürsorge neue Zierde empfangen hätte. Durch seine Anregung sind manche werthvolle kirchliche Gegenstände aus alter Zeit, die in den „aufgeklärten" Jahrhunderten als „altfränkisch" bei Seite geschoben und vergessen waren — Glasgemälde, Sacramentshäuschen, Paramente, Geräthe etc. —, wieder zum Vorschein gekommen und viele neue sind angefertigt worden. Zur Aufbewahrung der alten liturgischen Gewänder und Kirchengeräthe hat er, wie schon eben gelegentlich bemerkt wurde, ein eigenes Museum erbaut. Sodann besass er selbst ein Privatmuseum von kirchlichen Kunstgegenständen, welches uns von Kennern als ein überaus werthvolles gerühmt wurde. Dasselbe wird nach testamentarischer Verfügung des Bischofs von nun an einen Theil des Diöcesan-Museums bilden und somit zum Eigenthum des bischöflichen Stuhles von Münster gehören.

Und endlich müssen wir hier denn auch einer kleinen kunstliterarischen Arbeit Müller's gedenken, der einzigen, die wir von ihm besitzen. Es ist das im Jahre 1835 bei Linz in Trier erschienene, mit zwei lithographirten Blättern versehene Schriftchen: „Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhundert." Mag dieses Schriftchen auch durch den Aufschwung der Kunst in den letzten Decennien und durch das Erscheinen neuerer Werke über diesen Gegenstand an Werth verloren haben, so wird es doch immerhin seine Wichtigkeit dadurch behaupten, dass es zu den ersten Schriften, welche über kirchliche Kunst erschienen, gezählt werden muss und dass es eben dadurch mit beigetragen hat zur Beförderung der Wiedererweckung der christlichen Kunst in unserem Jahrhundert. Zudem ist es wohl das erste, welches speciel diesen Gegenstand behandelt; denn bis dahin hatte noch Niemand es versucht, „die Oekonomie, die man in früherer Zeit in der Anwendung bildlicher Darstellungen rücksichtlich der verschiedenen Theile des Kirchengebäudes beobachtete", näher zu erörtern, und eben dies ist es, was Müller rücksichtlich des vornehmsten Theiles der Kirche hier zur Ausführung bringt. Somit wird ihm das Verdienst gebühren, unter den Ersten auf diesem Felde den Weg gebahnt zu haben. Aus diesen Gründen und weil es die einzige literarische Arbeit Johann Georg's ist, will es uns angezeigt erscheinen, auf dieselbe etwas näher einzugehen.

Er schrieb dieses Werk als Professor der Theologie

am trierischen Seminar einige Jahre nach der Wiederkunft aus Italien. Dort war es die eigene Anschauung der Bildwerke, die er beschreibt, gewesen, welche zuerst jenen Gedanken in ihm weckte, dessen Darlegung und Nachweisung den Inhalt dieses Schriftchens ausmacht. Nicht die Angabe des rein Künstlerischen, nicht die Beurtheilung der technischen Ausführung der betreffenden Darstellungen bezweckt er: vielmehr will er die Idee angeben und nachweisen, welche als leitendes Princip bei Verzierung des Sanctuariums, d. i. des Chores, vom fünften bis zum vierzehnten Jahrhundert zu Rom und anderwärts sich kundgegeben hat. Diese älteren Werke bleiben besonders in Betreff der geistigen Auffassung der christlichen Kunstthemata für den christlichen Künstler immer von hohem Werthe. — Nach einigen einleitenden, orientirenden Bemerkungen und einer kurzen Beschreibung der architektonischen Construction der Kirchen der ersten Periode der Kirchenbaukunst geht der Verfasser zum eigentlichen Thema über, zum Sanctuarium, welches unter den von der Architektur für Malereien dargebotenen Räumen der Gotteshäuser die erste Stelle einnimmt.

Drei Momente stellten sich bei der Verzierung des Sanctuariums dem Künstler zur Wahl dar. Das Sanctuarium ist nämlich bestimmt zur Feier der durch Christus vollbrachten Erlösung; daher mussten die dortigen Bildwerke auf Christum den Erlöser hinweisen und so mitwirken, um den Beschauer zu lebendigerer Mitfeier der h. Handlung vorzubereiten. Nun aber konnte der Künstler die Erlösung 1. in ihrer Ankündigung und in ihren Vorbildern, oder 2. in ihrer zeitlichen Vollbringung im Leben Christi, oder endlich 3. in ihrer Vollendung und in ihren Wirkungen zum Gegenstande seiner Andeutungen und Darstellungen wählen. Das dritte Moment liess sich wiederum zweifach behandeln. Das Erlösungswerk konnte nach seinen Wirkungen in der streitenden Kirche, wie sie durch die kirchlichen Anstalten vermittelt werden, oder nach seinen endlichen Wirkungen, die erst in der triumphirenden Kirche sich realisiren, aufgefasst werden. Und als Resultat der Untersuchungen ergibt sich, dass aus dieser zweiten Auffassung des drittes Moments die Vorstellungen zu den Bildwerken des Sanctuariums entnommen sind. — Dies wird im Besonderen gezeigt durch die namentliche Angabe und Beschreibung von mehr als dreissig, zum Theil freilich nicht mehr vorhandenen, Bildwerken, welche sich zumeist an der Wand der Apsis in einer oberen und unteren Abtheilung, theils am Tribunenbogen oder Triumphbogen, an der Decke oder endlich an den Seitenwänden des Sanctuariums finden. Die Darstellungen sind sämmtlich in Mosaik ausgeführt. Der grösste Theil befindet sich zu Rom, mehrere zu Ravenna, zu Fundi, zu Capua und Nola. Ausserhalb Italiens waren solche Denkmäler aus jener Periode nicht bekannt geworden. — Diesen Beschreibungen sind zwei lithographirte Blätter beigegeben, von denen das erstere eine Abbildung der musivischen Darstellungen der Apsis, des Tribunen- und Triumphbogens der Basilika der h. Praxedes in Rom gibt; das andere zeigt die Darstellung auf der Apsis und dem Triumphbogen der Basilika des h. Paulus daselbst.

Im Näheren ergibt diese Untersuchung dann, dass die obere Abtheilung der Apsis Christum in der Regel als Salvator zeigt, stehend auf einem Felsenhügel, dem die vier Paradiesesflüsse entströmen, oder auf einer Wolke oder auf dem Jordan, dessen Wasser er durch seine Taufe geheiligt, oder sitzend auf einem Throne oder einer Sphäre. Wenngleich die Kunstfertigkeit jener Periode zu der schwersten aller christlichen Kunstaufgaben — nämlich Christum als Erlöser, als Salvator in vollem Sinne des Wortes darzustellen — in keinem Verhältnisse stand, so ist es doch schon den ältesten christlichen Künstlern gelungen, zur Bildung des Herrn als Salvator einen — freilich der Vervollkommnung noch sehr bedürftigen — Typus aufzustellen, von dem man bisheran noch nicht mit günstigem Erfolge sich entfernt hat. — Zu beiden Seiten des Heilandes bildete man dann, um so die Wirkungen, welche das Endziel der Erlösung sind, vorzuführen, Mitglieder der triumphirenden Kirche ab, die nun bei Christo im wieder erworbenen Paradiese die Früchte der Erlösung geniessen, und zwar zunächst die Apostelfürsten Petrus und Paulus, dann die anderen Apostel und sonstige Heilige. Symbole der Auferstehung, des ewigen Lebens, der triumphirenden Herrlichkeit begränzten in der Regel zu beiden Seiten das Bild.

Während so in der oberen Abtheilung der Apsis die Idee des ganzen Erlösungswerkes — Christus als *Salvator mundi* — versinnbildet wurde, deutete die untere Abtheilung gewöhnlich auf das Versöhnungsopfer Christi am Kreuze hin. In der Mitte stand nämlich Christus als *Agnus Dei* auf einem Hügel, aus dem ebenfalls die vier Ströme Edens entspringen. Den Kopf des Lammes schmückt der Nimbus oder das Kreuzzeichen. Rechts und links erblickt man zwölf Lämmer in Bewegung zum Gotteslamm hin.

Auf dem Tribunen- und Triumphbogen prangen gewöhnlich zu beiden Seiten Christi oder seines Symbols die sieben Leuchter, wodurch die zum Lichte des Evangeliums gelangten Gemeinden bezeichnet werden (nach

Apok. 1, 13); und weiterhin die vierundzwanzig Aeltesten, welche dem Heilande ihre Kronen hinhalten, um sie vor seinen Thron zu legen (Apok. 4, 4. 10). Auf den untersten Theilen der Bogenschenkel sind einige der alten Propheten, häufig Jesaias und Jeremias, oder auch die Apostel Petrus und Paulus dargestellt, und an der äussersten Gränze des Bogens nach oben hin die vier Evangelisten. Zuweilen wurde auch das himmlische Jerusalem nach der Beschreibung Johannis zum Gegenstand der Darstellung genommen.

Bei all diesen Schildereien des Sanctuariums leuchtete also der eine Gedanke durch: „Nur in Christo ist Heil." Darum liest man auch auf einzelnen Bildern unter der Gestalt des Heilandes die Worte: „*Salus mundi*"; darum erhebt er segnend seine Rechte, um als *salus mundi* der Welt den Segen zu spenden; darum hält seine Linke das Buch des Lebens; darum endlich ist auf allen Bildern den anderen Figuren eine solche Beziehung zu Christus gegeben, die den Herrn als den Quell all ihrer Heiligkeit und Herrlichkeit erscheinen lässt.

(Schluss folgt.)

Der prager Dombau-Verein.

(Aus dem Geschäfts-Bericht des Directoriums.)

(Schluss.)

Jedenfalls gedenken wir die Durchführung der Polychromirung nach dem hiefür etwa anzunehmenden Projecte — die Genehmigung dieses Projectes durch Se. Eminenz den Cardinal Fürst-Erzbischof natürlich vorausgesetzt —, dann aber, wie gesagt, vorläufig auf jenen Theil des Domes zu beschränken, in welchem sie zu dessen Wiederübergabe an den Gottesdienst und nach der hierzu erforderlichen Beseitigung der Gerüste eben als unumgänglich nothwendig sich herausstellen wird, d. h. auf den den Hochaltar umgebenden eigentlichen Chor und die zunächst an denselben stossenden Travées des Hauptschiffes. Dann wird der Kostenaufwand kein so bedeutender sein und den Beginn des Ausbaues durchaus nicht hinausschieben. Die Polychromirung der übrigen Domtheile kann dagegen sehr wohl später Travée für Travée jährlich neben dem Ausbaue fortgesetzt werden. Alle vorangeführten Arbeiten aber werden mindestens zwei Jahre in Anspruch nehmen, wesshalb wir eben ein bloss auf Ein Jahr beschränktes Bauproject aufzustellen diesmal nicht in der Lage sind. Nach Zulass der Vereinseinnahmen sollen jedoch daneben während der nächsten zwei Jahre unsere Steinmetzen auch schon mit der Bearbeitung der für den Beginn des Ausbaues selbst nöthigen Werkstücke beschäftigt werden, theils um uns die geschicktesten von ihnen zu erhalten, theils aber um nach der Grundsteinlegung den Ausbau gleich mit voller Kraft in Angriff nehmen zu können.

Der alte, ursprünglich ausgebaute, durch den Zahn der Zeit, durch Unglücksfälle, Misshandlungen und Vernachlässigung aber bereits dem gänzlichen Verfalle nahe gebrachte Theil unseres St.-Veits-Domes ist bereits gerettet und steht, äusserlich wenigstens wieder verjüngt, in seiner vollen ursprünglichen Pracht und Herrlichkeit da — mit seiner stilgemässen Bedachung und der zierlichen Firstkrönung derselben weithin ersichtlich — ein imponirendes, weihevolles Wahrzeichen unserer alten Königsstadt, das heilige Symbol der Einheit unseres Landes und ein Beweis des vereinten Strebens seiner Bewohner!

Wahrlich, bis jetzt hat es unserem Streben an dem Segen des Himmels nicht gefehlt!

Mit bloss 9000 Fl., noch ohne irgend welche sichere Einnahmen, haben wir vor acht Jahren unsere bauliche Thätigkeit begonnen, und dennoch haben wir in der vergangenen nur kurzen Periode schon an 280,000 Fl., daher jährlich durchschnittlich 30-—40,000 Fl. verwendet, und schon ist der erste dringendste Theil unserer Aufgabe wirklich gelöst! Jedermann wird anerkennen, dass unser Verein in wenigen Jahren wirklich über alle Erwartung viel geleistet hat. Und doch beträgt der Vermögensstand desselben mit Schluss des letzten Monats wieder 53,926 Fl. 17½ Kr., daher um 15,268 Fl. 91½ Kr. mehr als mit Schluss des vorigen Vereinsjahres, ja, weit mehr als dies mit Schluss irgend eines der vergangenen Jahre der Fall war.

Eine weit grössere Aufgabe steht uns aber in den kommenden Jahren bevor!

Der innerlich und äusserlich restaurirte Dom kann unmöglich gerade an seiner Frontseite noch länger Ruine bleiben; er kann unmöglich noch länger gerade an dieser Seite in einer blossen Feuermauer einen Abschluss finden; er bedarf dann nur um so mehr auch an dieser Seite eines wahrhaft würdigen Abschlusses. Auch das Querschiff unseres Domes wurde aber, wenigstens gegen Süden zu, unter Karl IV. selbst begonnen; und noch ist die südliche Kreuzvorlage mit ihrer Vorhalle, noch sind die, freilich vielfach beschädigten, vermauerten drei Eingänge in diese sammt dem über diesen Eingängen befindlichen, fast verblichenen Mosaikgemälde, noch ist auch der Haupteingang aus der Vorhalle in den Dom

selbst wirklich erhalten. Der Abschluss unseres Domes muss demnach jedenfalls über das Querschiff hinausgehen, wenn wir nicht den bereits stehenden Theil desselben abbrechen oder dem gänzlichen Verfall überlassen, das heisst, uns an dem hehren Vermächtniss Karl's IV. geradezu vergreifen wollen.

Der Ausbau unseres Domes in der von dem Dombaumeister projectirten Länge ist demnach eine unabweisbare Nothwendigkeit; denn kürzer an dem Querschiffe abgeschlossen, würde derselbe doch immer nur den Eindruck eines blossen Bruchstückes, einer architektonischen Missgeburt, eines architektonischen Krüppels hervorbringen, und ein solcher Abschluss müsste uns den begründetsten Vorwürfen der Mit- und Nachwelt aussetzen.

In zwei, längstens in drei Jahren werden wir aber auch mit der baulichen Restaurirung und nöthigsten Ausschmückung und Ausstattung des Dom-Innern fertig sein, und allerlängstens im Jahre 1873, d. i. in dem Jahre, in welchem das 900jährige Jubiläum der Errichtung des prager Bisthums gefeiert werden wird, wird der alte Theil des Domes jedenfalls dem Gottesdienste wieder übergeben werden. Gewiss ist es in hohem Grade wünschenswerth, ja, geradezu Pflicht des Directoriums, dafür zu sorgen, dass dieser hochwichtige Moment nicht vorübergehe, ohne auch gleich zur Legung des Grundsteines für den Ausbau benutzt zu werden, nach welchem feierlichen Acte dann natürlich auch dieser Ausbau ohne weiteren Verzug wirklich in Angriff genommen werden müsste. Unläugbar war nun zwar schon die Restaurirung des alten Theiles unseres Domes, theilweise wenigstens, ein wahrer Neubau. Dessen ungeachtet aber wird der wirkliche Ausbau, wenn mit demselben einiger Maassen genügend fortgeschritten werden soll, denn doch einen grösseren Geldaufwand erheischen als jener ist, den wir bisher zu bestreiten hatten, und werden wir daher längstens in drei Jahren jährlich um etwa 12- — 20,000 Fl. mehr brauchen als bisher. Unsere Einnahmen nehmen nun zwar auch jetzt schon fortwährend zu. Diese Zunahme ist jedoch, wie aus dem Vorangeführten erhellt, bisher leider noch immer eine nur ziemlich langsame, und namentlich lässt die Zunahme des Gesammtertrages der Mitgliederbeiträge, die denn doch die verlässlichste unter allen unseren Einnahmequellen bilden, noch unendlich viel zu wünschen übrig.

Es ist aber durchaus keine übertriebene Erwartung, wenn wir die Ueberzeugung aussprechen, dass es nicht unmöglich sein dürfte, diese Einnahmequelle allein in den nächsten 2—3 Jahren um die Summe von 12- — 20,000 Fl. jährlich zu steigern, — dass die Gesammtbevölkerung unserer Stadt und unseres ganzen Königreiches für die ehrwürdige Metropolitankirche desselben in 2—3 Jahren wirklich den vollen, zu ihrem Ausbaue erforderlichen Jahresbedarf beisteuern wird. Gerade weil die Theilnahme an unserem Vereine bisher noch eine verhältnissmässig nur sehr beschränkte ist, gerade desshalb ist sie eben auch noch einer ungemein grossen Ausbreitung fähig. Bisher haben wir ausser Prag nur ungefähr an 200 Orten Böhmens Agenten und beträgt die jährliche Abfuhr derselben, obgleich in einzelnen grösseren Orten mehrere Hundert, in einzelnen Dörfern aber bis zu 20 und 30 Gulden, im Ganzen doch nur 2892 Fl. 67½ Kr. Diese Abfuhr stammt aber ja eben nur aus jenen Orten und der unmittelbaren Umgebung derselben her, in denen wir Agenten besitzen; aus allen übrigen Gegenden Böhmens erhalten wir, von dem doch nur unbedeutenden Ertrage der Kirchensammlungen an den Festen der Landespatrone St. Wenzel und St. Johann von Nepomuk abgesehen, bisher noch nicht einen Kreuzer! Böhmen besitzt aber 335 Städte, 233 Märkte und Flecken und 12,294 Dörfer, demnach im Ganzen 12,832 Ortschaften. Wenn es uns gelingt — und dies ist mit der Zeit doch sicher erreichbar —, in jeder dieser Ortschaften oder wenigstens in der Mehrzahl derselben auch nur Einen Agenten zu haben, so müsste sich der Ertrag der auswärtigen Agenturen unseres Vereines wenigstens um das 20- bis 30fache steigern.

Auf die Vermehrung der Agenturen auf dem Lande muss und wird also auch in den nächsten Jahren die Thätigkeit des Directoriums in erster Reihe gerichtet werden. An unseren Bemühungen soll es wahrhaftig nicht fehlen! Die Kräfte des Directoriums allein reichen aber zur Erzielung des vollen, an sich doch leicht möglichen Resultates nicht hin; es bedarf hierzu vielmehr noch der thätigen Mitwirkung aller bisherigen Agenten, aller Vereinsmitglieder, aller, die sich für den Ausbau unseres Domes aus irgend einem Grunde interessiren. Denn das Directorium allein ist schlechterdings ausser Stande, sich in kurzer Zeit in allen Gegenden unseres Landes zu orientiren, an jedem Orte desselben verlässliche und eifrige Personen aufzufinden, denen mit Hoffnung auf Erfolg eine Vereins-Agentur anvertraut werden könnte. An alle bisherige Agenten, an alle bisherige Vereinsmitglieder, an die Frömmigkeit, an die Vaterlandsliebe und an den Kunstsinn aller Bewohner unseres Landes wenden wir uns daher mit der dringenden Bitte um ihren eifrigen Beistand, um den Vorschlag möglichst vieler Agenten für jene Orte, mit welchen wir bisher jeder Verbindung noch gänzlich entbehren.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. Erst jüngst (schreibt der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit) hatten wir Veranlassung, den freundlichen Lesern dieses Blattes die Mittheilung zu machen, dass Se. Maj. der König von Preussen das der Anstalt stets geschenkte Wohlwollen auch ferner zu bewahren die Gewogenheit habe nnd desshalb den seither geleisteten Jahresbeitrag auf eine weitere Periode zusagte; und heute sind wir schon wieder in der angenehmen Lage, von einer Förderung durch diesen Monarchen berichten zu können.

Es ist, wie längst bekannt, nicht bloss unsere Absicht, die Kreuzgänge des Museums nach und nach ausschliesslich oder doch vorzugsweise zur Aufstellung von Abgüssen der hervorragendsten Grabdenkmale zu benutzen, sondern es ist dazu bereits ein tüchtiger Anfang gemacht. — eine Aufgabe, die gewiss die Familien nicht minder interessiren muss, deren Ahnen hier dem deutschen Volke vor Augen geführt werden, als die Leitung der Anstalt. Wir begegnen bei Herstellung der Abgüsse interessanter figürlicher und ornamentaler Sculpturen so vielen Werken, die als besondere Stiftungen einzelner Glieder hoher Familien eben sowohl die Familien- wie die Kunstgeschichte berühren; die Portrait-, Münz- und Siegelsammlungen so wie andere Abtheilungen der Anstalt knüpfen direct an die Geschichte der einzelnen Familien an; darum hat der Vorstand des German. Museums geglaubt, dass er die Familien nach und nach ersuchen dürfe, das Museum in Beschaffung der Denkmäler, die zugleich Familiendenkmäler sind, zu unterstützen. So erging denn auch an Se. Maj. den König von Preussen die Bitte, ausser dem regelmässigen Beitrage zu den Kosten für die Erhaltung und Fortbildung unserer Nationalanstalt noch einen besonderen Beitrag zu leisten, um uns dadurch in dem Bestreben zu unterstützen, recht bald und in entsprechender Weise die für unsere Aufgabe nöthigen, auf das Haus Hohenzollern bezüglichen Monumente zu beschaffen. Se. Maj. hat nun auf dieselbe Zeit, auf welche der Jahresbeitrag zugesagt wurde, eine weitere Summe von jährlich 200 Thlrn. zu diesem besonderen Zwecke bewilligt. Da wir aus Erfahrung wissen, dass manche Personen geneigt sind, eher für specielle Zwecke Gaben zu reichen, als zu allgemeinen, und da wir wohl annehmen können, dass sich Viele für hohenzollern'sche Monumente besonders interessiren, welche eben sowohl durch ihren Kunstwerth als durch die Beziehungen auf ein Haus, das in der Geschichte Deutschlands eine hervorragende Stelle einnimmt, wichtig sind, so wollen wir nicht unterlassen, alle diese einzuladen, zu demselben Zwecke ihre Gaben mit denen des Königs von Preussen zu vereinigen.

Aehnliche Gesuche haben wir auch an andere hohe Personen und Familien gerichtet und hoffen, bald melden zu können, dass auch von anderen Seiten eben so geneigte und bereitwillige Unterstützung uns zu Theil werde als von Sr. Maj. dem Könige von Preussen für diese Hohenzollernstiftung. Wir wiederholen hiermit nochmals die schon früher in diesem Blatte an die grossen Familien Deutschlands ausgesprochene Bitte. Wenn jede Familie, jede Stadt, die Mitglieder jeder Gesellschaftsclasse uns darin unterstützen, das, was aus unserer allgemeinen grossen Aufgabe besondere Beziehung auf sie hat oder sie besonders interessirt, zu erlangen und durchzuführen, so werden wir unserem Ziele um so rascher nahe kommen.

Wien. Der „Volksfreund" berichtete vor einiger Zeit: Die Versammlung des Gemeinderathes war keine Sitzung. Es fehlte der Präsidententisch, eben so die Plätze für die Stellvertreter, Schriftführer und Stenographen. Ihre Stelle nahm ein grosser Rahmen ein, an welchem die von uns seiner Zeit ausführlich besprochenen Detailpläne für das bestprämiirte Rathhausproject des Oberbauraths Schmidt aufgehängt waren. Nur der Referententisch war geblieben. Der Bürgermeister Dr. Felder lud die Gemeinderäthe ein, Platz zu nehmen, und nahm selbst seinen Platz auf einer der Bänke, worauf der Oberbaurath Gemeinderath Schmidt an den Referententisch trat und seinen Vortrag begann. Er hob im Eingange hervor, dass bei Abfassung eines Projectes für ein deutsches Rathhaus das Wort „deutsch" nicht von untergeordneter Bedeutung sei. Lassen wir alle Deutschthümelei bei Seite, so bleibt doch von deutschem Bürgerwesen noch so viel übrig und lebendig in uns, dass wir sagen müssen, die deutsche Einrichtung des Rathhauses verdient nach ihrer vollständigsten Bedeutung gewürdigt zu werden. Das deutsche Rathhaus ist nicht bloss ein Gebäude, wo die Repräsentationen Statt finden und Kanzleigeschäfte abgethan werden, sondern in Wahrheit und vollkommen der Palast der Bürger, wo die ganze Ehre und der ganze Ruhm der Stadt darin vertreten sein und die ganze Kraft zum Ausdruck gelangen muss. Auf diesem demokratischen Princip beruht der Gedanke des deutschen Rathhauses. Der ärmste Bürger nimmt Theil an dem Rathhause, und ihm muss wie dem Reichen volle Rechnung getragen werden. Das Rathhaus muss desshalb so beschaffen sein, dass Jeder darin in den inneren Räumen nach allen Seiten Zutritt haben kann, das Abschliessungssystem muss fallen gelassen werden nnd auch in die Festräume der Zutritt frei bleiben. — Nach diesem allgemeinen Excurse ging er auf die Disposition der Räume über und entwickelte klar und instructiv, wie sich aus der Anordnnng der wichtigsten Räume sodann jene aller übrigen gestaltet habe. Er erläuterte die Localitäten der einzelnen Stockwerke und das System der Communicationen. Die vorzüglichsten Piecen befinden sich im ersten Stockwerke; dort sind untergebracht: der kleine und der grosse Festsaal, ein Gemach für den Kaiser, ein Damensalon, ferner der Magistratssaal, die Wohnung des Bürgermeisters, das Präsidialbureau, Gemeinderathszimmer, endlich die Capelle, deren Errichtnng, wie der Vortragende bemerkt, ihm sehr am Herzen gelegen. Da mit dem Thurme der Begriff der bürgerlichen Kraft und Selbständigkeit verbunden, darum soll auch dem wiener Rathhause der Thurm nicht fehlen. Am Schlusse sprach Herr Schmidt Einiges über die Stilfrage (Gothik), worin er seiner künstlerischen Ueberzeugung, seiner ernsten und consequenten Gesinnung in beredten Worten Ausdruck gab. Der Vortrag wurde von der Versammlung mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen und auf Antrag des Gemeinderathes Dr. Stöger votirte die Versammlung Herrn Oberbaurath Schmidt für seine treffliche Auseinandersetzung der Pläne den wärmsten Dank.

Rom. Obgleich des grössten Theiles seiner weltlichen Einkünfte beraubt, wetteifert Pius IX. in Hinsicht auf Förderung der Künste dennoch mit den berühmtesten seiner Vorfahren.

Wir wollen mit den Alterthümern beginnen. Von den beiden Gräberreihen an der *via Appia* ist der Schutt eine Strecke von 12 Meilen weit von der *porta Capena* aus weggeräumt, die Ueberreste der Sculpturen, Inschriften, Statuen sind wieder

aufgestellt worden, und bietet nun diese Gräberallee einen überraschenden Anblick dar. Die Ausgrabungen auf dem Forum und auf dem Capitolium werden fortgesetzt. Das Colosseum ist wieder hergestellt und bis in seine höchsten Galerieen zugänglich gemacht worden. Der Portico der Octavia und die Säule des Antonins sind wieder hergestellt worden. Geschickt angelegte Ausgrabungen haben zur Auffindung des kaiserlichen Marmorlagers und der rautenförmigen Maschine geführt, mit welcher Blöcke und Säulen vom Landeplatze hereingeschafft wurden. Mosaiken, Inschriften, Gemälde, die 7. Cohorte der Leibwache betreffend, sind aufgefunden worden. Das ungeheure Mosaikstück, die Gymnasiarchen und Athleten darstellend, ist aus den Bädern Caracalla's genommen und in einer der Haupthallen des Laterans aufgestellt worden. Die Museen des Vaticans, in St. Giovanni im Lateran, so wie des Capitols sind mit einer Anzahl höchst werthvoller Gegenstände bereichert worden, so mit dem kolossalen Hercules in übergoldeter Bronze aus dem Theater des Pompejus, mit der marmornen Statue des Sophokles, welche die Familie Antonelli dem Papste zum Geschenke machte, mit einem Pferde und Stiere aus Bronze, welche man im Trastevere fand. Man hat mit grossen Kosten Ausgrabungen in den Katakomben und christlichen Grabstätten veranstaltet, und diese führten zur Entdeckung vieler Gräber von Päpsten und vieler Werke der Malerei und Sculptur, welche über die Geschichte der ersten Zeiten der Kirche Licht verbreiten. Das christliche Museum im Lateran ist gegründet worden. Viele Zimmer desselben sind bereits angefüllt mit ausgegrabenen Sarkophagen, deren biblische, evangelische und symbolische Basreliefs für die heilige Ikonographie von grösster Bedeutung sind. Der Boden des oberen Portico im Hofe des Palastes ist vollständig ausgelegt mit christlichen Inschriften aus den frühesten Zeiten, und sind dieselben durch die Sorgfalt des Ritters de Rossi in schöner Ordnung an einander gereiht. Die Gemälde-Sammlung im Vatican ist aus diesem in verschiedene Räumlichkeiten überbracht worden, und sind jetzt die Gemälde dieser unvergleichlichen Sammlung in das günstigste Licht gestellt.

Ehedem konnte das Museum kein Werk des Murillo aufweisen; jetzt besitzt es durch die Freigebigkeit Pius' IX. deren mehrere; 1860 wurde ein herrliches Treppenhaus aus weissem Marmor gebaut, das aus den Porticos von St. Peter in den Hof von St. Damasus, in den mit den Gemälden des Giovanni d'Urbino geschmückten Portico und in die Galerie Raphael's führt, welche mit grosser Sorgfalt wieder hergestellt ist. Am Ende der Zimmer Raphael's dient eine grosse, prächtig gezierte Halle als ein Denkmal der Proclamation der unbefleckten Empfängniss. Die Wände sind mit Frescos bedeckt, die vorzüglichsten bei dieser Gelegenheit vollbrachten Ceremonien darstellend. Den Boden bildet ein merkwürdiges Mosaikstück aus den Ausgrabungen in Ostia. Die Bibliothek im Vatican ist bereichert worden durch Hinzufügung jener des berühmten Cardinals Maji und durch eine grosse Anzahl werthvoller Geschenke an den Papst von Fürsten und Privaten.

Zwei eiserne Brücken sind über die Tiber gebaut worden, um den Verkehr zwischen der Stadt und dem Trastevere zu erleichtern. Die gesammte Umfassungsmauer der alten Kaiser ist wieder hergestellt und zur Verhütung der Wegnahme durch einen Handstreich in Vertheidigungszustand gesetzt worden. Die Porta Pia ist wieder aufgebaut und mit Säulen von Granit und mit den kolossalen Marmorstatuen der h. Agnes und des h. Alexander geziert worden. Die Piazza Pia vor der Strasse, die vom Ponte St. Angelo zur Basilika des Vaticans führt, ist hergerichtet worden; elegante Gebäude haben sich erhoben, so wie auch ein Springbrunnen und eine Schule für die Kinder armer Familien. Die Piazza des Quirinals ist geordnet worden. Das Spital di St. Giacomo ist erweitert und sind Vorkehrungen getroffen worden für Aufnahme von Frauen im Spital des h. Johann im Lateran. Eine Tabak-Factorei mit Zubehör ist gebaut worden. Die Caserne des Campo praetoriano ist errichtet worden. Den genannten Werken können wir noch beifügen die Säule der unbefleckten Empfängniss mit Basreliefs und 5 kolossalen Statuen, die Säule des h. Laurentius und seine noch grössere bronzene Statue; die Säule des h. Martyrers Sebastian vor der ihm geweihten Basilika; die Concilssäule, deren Grundstein im October 1869 gelegt worden und auf deren Spitze man eine bronzene Statue des h. Petrus, auf einem Piedestal von africanischem Marmor, aufzustellen beabsichtigt; die Strasse, welche vom Ponte Sisto zum Janiculum hinaufführt, an der Vorderseite von St. Pietro in Montorio vorbei; die weitere Ausschmückung der wohlbekannten Promenade des Monte Pincio mit Marmorbüsten der berühmtesten Persönlichkeiten Italiens: Künstler, Gelehrte, Dichter, Schriftsteller, Soldaten; die Herstellung eines Campo santo an der Basilika des h. Laurentius ausserhalb der Stadtmauern; ausgedehnte Galerieen, bestimmt zur Aufnahme von Grabdenkmälern, so wie an deren Ausgange eine Capelle mit einem auf Marmorsäulen ruhenden Portico an der Vorderseite; neue Verschönerungen in der Basilika des Vaticans und an vielen Stellen in derem Innern Ersetzung der Stuccatur durch Marmor. Mehr noch, Pius IX. war es, der die Reconstruction der Basilika des h. Paulus vollendete und sie am 10. December 1854 einweihte. Das Innere des Gebäudes ist von unvergleichlicher Pracht mit seinem auf 80 Granitsäulen ruhenden Schiffe, mit seinen Gemälden, mit seinen grossen Glasfenstern, mit seiner Chronologie der Päpste in Mosaik, seinen Altären aus Malachit und orientalischem Alabaster und mit seinen mit sehr seltenen Arbeiten in Marmor ausgelegten Wänden im Innern.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 10. Köln, 15. Mai 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueberblick über die Geschichte der altchristlichen Kunst.

I. Erste Periode,

von den ältesten Zeiten der Kirche bis zum Anfang des VI. Jahrhunderts.

Ursachen der langsamen Entwicklung der bildenden Kunst in den ersten Jahrhunderten der Kirche.

(Fortsetzung.)

So war in der heidnischen Welt die Kunst durch die Religion geweckt und hinwiederum geschäftig, das religiöse Leben zu unterstützen oder vielmehr es in den Fesseln der Natur, im Kreis der Sinne zurückzuhalten. Sie war von dem Glauben wie von dem Cultus unzertrennlich. Alle Erzeugnisse der Kunst, auch solche, die dem gewöhnlichen Leben und den nächsten Bedürfnissen der körperlichen Pflege dienen, waren mit Erinnerungen an mythologische Gegenstände versehen, gehörten als Symbole in das Gebiet der Religion, wie man z. B. an den Resten des antiken Hausgeräthes ersehen kann. Daher schien dem Gegner des Heidenthums die Kunst nicht ein zufälliges Mittel, sondern ein wirklicher und wesentlicher Bestandtheil desselben, selbst etwas Heidnisches, Ungöttliches, Verwerfliches zu sein. Die rein geistige Idee, welche die Christen von der Gottheit gewannen, die rein geistige Anbetung, welche sie ihr weihten, machten ihnen vorerst jede körperliche Auffassung, dann aber auch jede sonstige unwürdige Darstellung des Göttlichen fremd und verhasst. Darin bewährt sich die innere Verwandtschaft des Christenthums mit dem Mosaismus. Ersteres ging, von dem höheren Bewusstsein beseelt, noch weiter, indem es für den Allgegenwärtigen auch die Tempel, als von Menschenhänden erbaute Schranken, entbehrlich fand. Es riss den Götzendienst mit der Wurzel aus, indem es auf einen vernünftigen Gottesdienst (λογικὴ λατρεία) drang. Es musste eben darum auch dasjenige Kunststreben aufheben, wofür im Gebiete des christlichen Glaubens kein Element mehr vorhanden war; es musste, sofern im Heidenthum allein alles Kunststreben, wie das ganze Heidenthum selbst, nur in Naturvergötterung und sinnlicher Schönheit aufzugehen schien, jeder Kunst, die in plastischen Formen und in Farben wirkt, sich entgegenstellen; es musste bei dieser Voraussetzung alle und jede bildende Kunst verwerfen, bis ihm das Bewusstsein aufging, dass es auch eine mit dem Heidenthum nicht identische, noch demselben überhaupt dienstbare, sondern eine dem Christenthum angemessene, ihm unmittelbar förderliche und aus dessen eigenthümlichen Grundsätzen und Anschauungen hervorgehende Kunst gebe. Zuvor aber machte die Erfahrung, welche die heidnische Religion und deren Einfluss auf die Sittlichkeit darbot, einen solchen Eindruck auf die ersten Christen, dass sie sogar ihr Ideal sittlicher Schönheit und geistiger Grösse sich absichtlich in einer gemeinen und hässlichen körperlichen Gestalt dachten, um es, als etwas für menschliche Kunst Undarstellbares, nur den Gemüthern zu innerer Erbauung und Kräftigung vorzuhalten und jedem Versuche einer künstlerischen Behandlung vorzubeugen. (*Clem. Alex. Paedag. III. 1; VI, 17. — Tertull. de carne Christi c. 9; Origen. adv. Cels. VI,* — meistens mit Beziehung auf die Stelle des Isaias *LII, 14; LIII, 23*). Die christlichen Lehrer schilderten die Künstler, welche

die Götterbilder verfertigten, als Boten und Diener des Teufels *(Tertull. de idolatria c. 3)* und die Kunstwerke als Entwürdigung des Erhabensten *(Clem. Alex. Strom. V, 5)*. Die Kirchenvorsteher aber gestatteten, wie wir bereits oben bemerkt, die Taufe eines solchen Künstlers nur, wenn er diesem Berufe, Götzenbilder, wenn auch nur für Andere, zu machen, entsagte. *(Constit. Apost. VIII, 32)*. Aus diesem allem ist auch wohl begreiflich, wie die an Götterbilder gewohnten Heiden die Christen für Atheisten erklären konnten, weil sie keine Götterbilder hätten, ohne welche es keinen Glauben und Gottesdienst gebe; ferner, wie die Aesthetisch-Gebildeten unter den Heiden das Christenthum beschuldigen konnten, es wolle die Menschheit wieder in den Zustand der Barbarei zurückdrängen; endlich, wie diejenigen, die von der Religion des Heidenthums lebten, Künstler wie Priester, den bittersten Hass auf die siegreich einschreitenden Lehrer und Lehren des Evangeliums warfen, wovon schon das Neue Testament in der Geschichte des Auflaufes der Goldschmiede gegen den Apostel Paulus in Ephesus ein eben so merkwürdiges als frühes Zeugniss ablegt. Die Christen wendeten sich im Hinblick auf das Centrum des neuen Lebens von der Peripherie ab, unterliessen es vorerst, dasjenige, was nicht das nächste unmittelbare Bedürfniss zur Erfüllung der Pflicht und zum Gewinn des inneren Friedens ist, näher zu prüfen, betrachteten dann bald beim Mangel sorgsamer Prüfung die Kunst wegen ihrer Verbindung mit dem Paganismus als etwas Heidnisches und mit christlicher Gesinnung durchaus Unverträgliches und erklärten demnach auch die sichtbaren Darstellungen religiöser Gegenstände, auch ohne die Gefahr der Idolatrie, für etwas des Christen [1]), „dem die unsichtbare Welt aufgegangen", Unwürdiges.

Nun erst übersehen wir die Ursachen des Kunsthasses in der ersten Periode der christlichen Kirche in ihrem Zusammenhange. Den Stifter und die Apostel sprechen wir davon frei, so lange keine Zeugnisse vom Gegentheil beigebracht werden, deren Existenz aber dem Geist des Christenthums selbst widerstreiten würde. In ihren Nachfolgern aber ist die Idee des Wesentlichen und Zufälligen solcher Maassen auf einander getreten, dass bei der Anwendung der innersten Grundsätze des Christenthums auf das sociale Leben, auf die Wissenschaft, auf die Kunst Ansichten zum Vorschein kamen, die nicht eine Fortbildung des ursprünglichen Elements waren, sondern durch Missverständniss der Natur der Verhältnisse diese Fortbildung aufhielten, wobei man sich von der einen Seite auf unmittelbare Anschauung und Erfahrung stützen, von der anderen an das mosaische Gesetz sich anlehnen konnte, aber, wenn man dieses beides nicht mit hellem Blick der Unterscheidung that, sich nun um so mehr wieder in einer einseitigen Richtung abschloss.

Aber die Ursachen des Kunsthasses konnten in ihrem Erfolge nicht durchgreifen, weil ja sonst die Gewalt des Irrthums stärker gewesen wäre, als die Macht der Wahrheit. Auch liess sich erwarten, dass, da nur ein Missverständniss der Christen über den Umfang der religiösen und sittlichen Bedürfnisse jenen Vorwurf der Heiden, das Christenthum sei Wiederkehr der Barbarei, veranlasst hatte, die richtige Auffassung der Sache nicht ausbleiben, eben so aber auch, dass die christliche Kunstpflege sich nicht, wie bei den Heiden, aus einem sinnlichen Triebe der Naturvergötterung entwickeln, sondern an das sittliche Gefühl sich anlehnen werde. Diess musste, wenn der Geist des Herrn von seiner Kirche niemals gewichen ist, auch gleich Anfangs während der Zeit der Abneigung gegen die Kunst sich geltend machen; es musste von vornherein dem Kunsthasse Gränzen stecken, die ihn allmählich einengten und aufhoben.

Das Christenthum selbst ist, wie die reine sittliche That, wie der höchste christliche Gedanke, so die tiefste Poesie. Das poetische Element hat sich bald nach der apostolischen Zeit in der Ausbildung des Gemeindegesanges und in der Entstehung eigenthümlich christlicher Hymnen bewährt; im Geiste der Apokalypse wurden ähnliche Werke geschrieben und die allegorische Auslegungsweise begann auch das Gewöhnliche und Einfache unter mehrdeutigen Formen und mit ausserordentlichen Beziehungen festzuhalten. Ja, die Geschichte selbst wurde früh zur Dichtung. Denn wenn man auch das Neue Testament von Mythen freispricht, so weiss man doch auch, wie bald es strenger Scheidung der apokryphischen, mit Erdichtungen jeder Art geschmückten Evangelien von den echten bedurfte.

Doch nicht allein die poetische Seite der Kunst erfuhr solche Pflege, auch der bildenden Kunst ward gedacht. Während man dem Grundsatze huldigte, dass jede religiöse Kunstdarstellung irreligiös und verderblich sei, sofern man sie mit dem religiösen Leben in unmittelbare Berührung bringe; während man es nur bei Heiden natürlich fand, dass sie Bildsäulen und Gemälde Christi und der Apostel unter die heidnischen Philosophen stellten; während man es den häretischen Secten vorwarf, dass sie sich mit Bildern beschäftigten, fand doch auch in der orthodoxen Kirche die plastische Kunst Eingang. Nicht Bilder, nur Symbole, nicht zum religiösen Gebrauche, nur im gewöhnlichen Leben, nicht

1) *Clem. Alex. Stromata. V, 5.*

zum öffentlichen Zeugniss des Glaubens, nur als stille Denkmale frommer Erinnerung in der Verborgenheit wurden sie gehegt. Indem der religiöse Sinn sich verletzt fühlte durch Bildnisse des Herrn, seiner Jünger und der Propheten, so wie durch Darstellung historischer Scenen nach der heiligen Geschichte, war der frommen Phantasie ein freierer Spielraum gelassen, im Gebiete der Symbolik und Allegorie in angemessenen Figuren den auf das Unsichtbare und Himmlische gerichteten Sinn und die dankbare Treue gegen den Erlöser auszusprechen.

Der natürliche Bildungstrieb hatte sich auch bei den Christen selbst schon zur Zeit der Bedrückung und Missachtung nicht unterdrücken lassen.

Die Symbole als erste Anfänge der Kunst bei den Christen.

Leben und Sitte des Alterthums waren allzu eng mit künstlerischen Formen durchwachsen, als dass die der neuen Lehre Huldigenden sich ganz und gar davon hätten losmachen können. Fast alles Geräth des täglichen Lebens hatte seine ausgebildete Form, seine bildliche Verzierung, die ihm nicht bloss ein anmuthiges Gepräge, sondern zugleich auch eine sinnvolle Bedeutung gab. Wenn man sich mit allen Kräften sträubte, Gegenstände abergläubischer Verehrung, mochten sie auch in höchster Vollendung ausgeführt sein, in das neue Leben hinüber zu führen, so war es doch nicht unbedingt nöthig, der äusseren unschuldigen Sitte in jeder Beziehung zu entsagen. Das christlich bildnerische Element beginnt daher mit einfachen Symbolen. Es sind dies schlichte Zeichen, zunächst jener Zeit angehörig, da das Gemüth sich vor den dämonischen Lockungen der Bilder geflüchtet hatte, unfähig, die Phantasie zu erregen, nur dazu bestimmt, den Geist an die heiligen Momente des neuen Lebens zu erinnern, hiermit den Dingen des Bedarfs, denen sie aufgeprägt wurden, eine Weihe zu geben, als Zeugniss, als Erkennungsmittel für die Genossen des heiligen Bundes zu dienen. Die neue Lehre, die alte Sitte in neuer Verklärung, gaben die Anleitung zur Auswahl der Symbole. Diese waren grösstentheils dem heidnischen Mythenkreise entnommen.

Adler und Blitz waren das Symbol der obersten Macht, weil sie dem Oberherrn der alten Götter zukamen; der Stab mit zwei Schlangen bezeichnete den Handel, weil Mercur diesen Stab trug; die Keule, das Sinnbild der Stärke, war ursprünglich das Attribut des Hercules; die Greifen, die man so häufig in der antiken Ornamentik angewandt findet, waren Apollo heilig und erinnerten an die Geheimnisse seiner Sendung; das geheimnissvolle Symbol der Sphinx hielt die Kunde von der Oedipus-Mythe und allen Gräueln derselben aufrecht etc. Diese Sinnbilder konnte man nicht beibehalten, ohne fort und fort an die Mythe, die man verabscheute, erinnert zu werden. Aber man konnte andere an ihre Stelle setzen, die keinen Bezug auf die Mythen hatten, ja, die im Gegentheile die Hingabe an die neue Lehre bezeichneten; vielfache Veranlassung hierzu gab die orientalische Weise des Vortrags der Lehre durch Gleichnisse, die sich in der heiligen Schrift so häufig finden, und vor Allem die Gewohnheit des Herrn, selbst in Gleichnissen zu reden und ewige Wahrheiten in die abbildliche Hülle irdischer Gegenstände oder Vorgänge zu kleiden. Diese Lehrweise des Herrn ist der Ausgangspunct der christlichen Kunst. In ihm liegt der Keim eines neuen Princips, das Sinnliche ist ein Gleichniss des Uebersinnlichen. Das Princip der antiken Kunst ist: das Sinnliche ist die Erscheinung des Uebersinnlichen; die höchste Vollendung der sinnlichen Gestalt ist auch der entsprechende Ausdruck des Uebersinnlichen; der ewige Gehalt geht auf in der idealen irdischen Form. Der christliche Gedanke aber ist, dass das Ewige, Göttliche auch über die idealste Form hinaus noch einen überschüssigen Gehalt habe, den die sinnliche Erscheinung ahnen lässt, aber nicht zum völligen Ausdruck zu bringen vermag. Wir sehen durch die Hülle des Irdischen in eine Welt der Ewigkeit hinein, für welche diese Welt nur ein Gleichniss, nicht ihre Erscheinung selbst ist. Denken wir uns die Gestalt etwa des Apollo und Christi neben einander! Wir fühlen alle, Christus dürfe nicht so dargestellt werden wie jener. Dort ist die ideale Schönheit des menschlichen Leibes der Ausdruck des Göttlichen selbst; hier fordern wir, dass die Kunst uns zugleich an den unendlichen Abstand zwischen beiden erinnere. Und dieses Gefühl des Abstandes, des Gegensatzes zwischen dem Sinnlichen und Uebersinnlichen, beherrschte die christliche Anschauung der ersten Zeit noch stärker als dies bei uns der Fall ist. Man entnahm Sinnbilder unmittelbar aus den bildlichen Gleichnissen; man erfand andere in demselben Sinne und behielt gelegentlich auch antike Sinnbilder bei, die keinen unmittelbaren Bezug auf die Mythe hatten, aber zu einer christlichen Umbildung gleichwohl geeignet waren. So entstand ein grosser Kreis von Symbolen christlichen Inhalts, die den Gegenständen des täglichen Gebrauchs, auf denen man sie anbrachte, eine höhere Weihe gaben und zugleich ein Erkennungszeichen für die Glieder der neuen Lehre waren. Sie sind die ersten Versuche einer selbständig künstlerischen Thätigkeit im Sinne des Christenthums — Erzeugnisse freier Uebereinkunft und priesterlich vorgeschriebene Hieroglyphen.

Zu diesen Symbolen gehören zunächst, wie wir bereits oben erwähnt, zwei einfache graphische Zeichen, die als solche freilich dem Begriffe der Kunstform fast noch gar nicht unterliegen: das Kreuz und das Monogramm des Namens Christi. Das Kreuz galt schon seit frühester Zeit als Zeichen der Erlösung. Das Monogramm wurde aus den beiden Buchstaben des geschriebenen Namens Christi (*X* und *P*) zusammengesetzt.

Unter den eigentlich künstlerischen Symbolen sind als die wichtigsten die folgenden hervorzuheben:

Das Lamm, zunächst Christus bezeichnend, der an verschiedenen Stellen des neuen Testaments mit Bezug auf das Opfer, zu dem er selbst sich hingab, unter diesem Bilde angeführt wird. Zugleich ist das Lamm eben auch das Symbol der Jünger Christi, da er selbst sie öfter als seine Herde bezeichnet hatte. — Der Weinstock, nach dem von Christus gebrauchten Ausdrucke, der sich den Weinstock und seine Jünger die Reben nannte. — Der Fisch, allgemeines Symbol für die Jünger Christi, aber eben so auch für ihn selbst. Zunächst vielleicht in Nachwirkung der antiken Symbolik, in der der Fisch das Element des Wassers bedeutet, was hier als Wasser des Lebens (Taufe) gefasst wurde. Dann mit näherem Bezug auf die Worte Christi, der seine Jünger zu Menschenfischern zu machen verhiess. Das vorzüglichste Gewicht aber legte man hierbei auf ein naiv-mystisches Buchstabenspiel, indem man in den einzelnen Buchstaben des Wortes *ΙΧΘΥΣ* (Fisch) die Anfangsbuchstaben des Namens Christi und derjenigen Worte, welche seine göttliche Sendung bezeichneten, wiedergegeben fand: *Ι*(ησοῦς) *Χ*(ριστὸς) *Θ*(εοῦ) *Υ*(ἱὸς) *Σ*(ωτὴρ) (Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland). Endlich deutete der Fisch auch auf den lebendigen Strom des Wortes Gottes, das Christus spendete (Lotos und der Nil) hin. — Das Schiff bezeichnet die Gemeinschaft der Heiligen, die Kirche, welche man der Arche Noah's verglich, zugleich aber auch die Reise der Apostel Petrus und Paulus, welche zur See von Palästina nach Griechenland kamen. — Der Anker, unmittelbar an das vorige Symbol sich anschliessend, auch oft von einem Fisch (Delphin) umschlungen oder von zwei Fischen begleitet, Sinnbild der Standhaftigkeit, des Glaubens, der Hoffnung. — Die Taube, Symbol der christlichen Sanftmuth und Liebe, zugleich auch (nach der Vision des h. Johannes) des h. Geistes; hier und da auch mit einem Oelzweig (Noah's-Taube) als Bild der Hoffnung und Erlösung. — Die Schlange bedeutet Welt, Sünde, Tod und Teufel. — Der Phönix und der Pfau, Symbole der Unsterblichkeit. — Der Hahn, Symbol der Wachsamkeit. — Die Leier, Symbol des Gottesdienstes. — Die Palme, Symbol des Sieges, wie bei den Heiden, womit hier aber vorzugsweise der Sieg über den Tod gemeint war. — Die Garbe mit Trauben (auf Brod und Wein des Abendmahls bezüglich) u. a. m., woran sich dann noch alttestamentliche Sinnbilder und Anspielungen anschliessen, wie der Hirsch an der Quelle (später, im Gegensatz des Lammes, Symbol der heidnischen, wie jenes der jüdischen Bekenner Christi), die eherne Schlange; die Bundeslade, der siebenarmige Leuchter, die Schlange im Paradiese; — endlich das Kreuz, in mehr oder minder reicher Zusammenstellung, mit anderen symbolischen Zeichen, mit Blumen und Krone, oder auf einem Berge stehend und darüber eine Taube, oder in einem Kranze angebracht. Eine reichhaltige Reihe dieser Symbole befindet sich in St. Apollinare in Classe bei Ravenna in den Bogenfüllungen.

Aber die Sitte des Alterthums verlangte eine bedeutendere künstlerische Umgebung, als durch dies oder jenes schlichte Symbol gewährt werden konnte. Nicht alle Anhänger des Christenthums waren aus so niederem Stande oder so hartnäckige Eiferer, dass ihnen die Kunst an sich gleichgültig oder verhasst gewesen wäre; nicht alle Zeiten waren so voll Noth und Bedrückung, dass man nur auf die Glorie des Martyrerthums Bedacht zu nehmen gehabt hätte. Auch war mit der Bekehrung zum Christenthum keineswegs die Nothwendigkeit verknüpft, den gebildeten Lebensverhältnissen und den Bedürfnissen derselben zu entsagen. War somit durch jene einfachen, zunächst nur für decorative Zwecke bestimmten Zeichen die Richtung angebahnt, wie man dem inneren Triebe zu genügen vermochte, ohne mit den Typen der heidnischen Darstellungsweise in eine missliche Berührung zu gerathen, so konnte man im Verfolg dieser Richtung allmählich auch zu höheren und umfassenderen Kunstdarstellungen fortschreiten.

Hiermit war die Stimmung vorgezeichnet, mit welcher man an bildliche Darstellungen christlichen Inhalts von selbständiger, lebenvoller Kraft ging. Man konnte die Scheu vor einer unmittelbaren Verbildlichung des Heiligen nicht sofort ganz ablegen; die heftige Scheu vor dem Bilderwesen des Heidenthums ging natürlich gleichen Schritt mit der Heftigkeit des Kampfes zwischen neuer und alter Lehre. In Zeiten ruhigerer Betrachtung musste man einsehen, dass die Sache doch auch ihre andere Seite habe. Jene grosse Verallgemeinerung, welche den griechischen Kunstformen unter der Römerherrschaft zu Theil geworden war, hatte ihnen in der That viel von der Kraft ihres geistigen Gehaltes genommen. Statt den dargestellten Gegenstand unmittelbar zu bezeichnen, waren sie häufig zu blossen Trägern

des allgemeinen Begriffs, zu Symbolen im umfassenderen Sinne geworden. Sie beschäftigten mehr den Gedanken, als dass sie unmittelbar auf das Gefühl wirkten. Je mehr der naive Glaube an die alte Mythe verfiel, desto mehr wuchs diese rein symbolische Anwendung der alten Kunsttypen. Der letzte Aufschwung der alten Kunst, den wir von der späteren Zeit des zweiten Jahrhunderts n. Chr. Geb. an besonders aus den Reliefs der Sarkophage kennen, zeigt uns dies aufs deutlichste. Die Mythen des Meleager, der Niobiden, die von Amor und Psyche u. s. w. werden hier nicht mehr vorgestellt, um dem Beschauer die poetische Existenz dieser Personen und ihrer Schicksale, sondern um unter solchen Bildern die Gedanken des Unterganges, des Todes, des zukünftigen geläuterten Daseins auszudrücken. Die mythische Form des Vortrages war ein fast unschuldiger Behelf zum Ausdruck des reinen Gedankens.

(Fortsetzung folgt.)

Dr. Johann Georg Müller, Bischof von Münster, und seine Verdienste um die Kunst.

(Schluss.)

Nach diesen Erörterungen im Einzelnen wird zum Schlusse das Resultat ungefähr also zusammengefasst: „Es ist nicht zu verkennen, dass man in der bezeichneten Periode bei der Anwendung bildlicher Darstellungen im Sanctuarium von der Bestimmung dieses Theiles des Kirchengebäudes ausging und diesemnach nur solche Gegenstände wählte, welche unmittelbar an Christus und sein Erlösungs-, insbesondere an sein Versöhnungs-Amt erinnerten, zugleich aber auch die kräftigsten Motive zur engsten Anschliessung an Christum enthielten. Auf dem Triumphbogen so wie auf dem Bogen der Tribune wurde Christus in seinem erhöhten und verherrlichten Zustande zur Anschauung gebracht. Die Einnerung an die ihm vom Vater übergebene Macht und Herrlichkeit, an „„den Namen über alle Namen, vor dem sich jedes Knie im Himmel, auf Erden und unter der Erde beugen soll““, musste zur vertrauensvollsten Aneignung dessen, was er auf Erden für die Menschen war, auffordern und war somit höchst geeignet, zur lebendigsten Theilnahme an der im Sanctuarium zu begehenden Erlösungsfeier vorzubereiten. Im Sanctuarium selbst, wohin der Blick durch jene Bogen geleitet wurde, zeigte die obere Abtheilung Christum durchgängig in jener Gestaltung, die ihn als Salvator im vollsten Sinne des Wortes erkennen lässt; die ihn umgebenden Vollendeten sagen uns durch die Beziehung, in welcher sie zu ihm vorgestellt sind, das „„es kein Heil gebe ausser in ihm und dass kein anderer Name dem Menschen gegeben sei, wodurch er selig werden könnte.““ So wurde der Beschauer noch näher auf die Nothwendigkeit der innigsten Vereinigung mit Christo, die durch die Mitfeier des Abendmahls in ganz vorzüglichem Sinne verwirklicht werden soll, hingeführt. In der zweiten Abtheilung der Apsis endlich, in welcher Christus gewöhnlich in der Gestalt eines Lammes angedeutet war, wurde die Vollendung der zu würdiger Mitfeier der h. Geheimnisse erforderlichen Gemüthsstimmung beabsichtigt, indem hier an jenen höchsten Act der Liebe erinnert wurde, den der Heiland in seinem Opfertode am Kreuze vollzogen und dessen geheimnissvolle Darstellung auf dem Altare vollbracht wird. — Dagegen finden sich während dieser Periode im Sanctuarium keine Vorstellungen von geschichtlichen Begebenheiten aus dem alten Testamente oder aus der Zeit der irdischen Erscheinung des Herrn oder aus dem Leben der Martyrer und anderer Heiligen. Der Grund davon ist dieser: Dramatische Darstellungen, besonders von solchen Handlungen, in denen eine sehr lebendige und nach aussen gehende Wechselwirkung der theilnehmenden Personen hervortritt, erregen im Beschauer eine äusserst lebhafte Theilnahme und lassen nicht zu jener ruhigen Reflexion kommen, wodurch die Erreichung des christlich-religiösen Zweckes solcher Bilder bedingt ist. Ein solches Vertiefen in die Betrachtung bildlicher Darstellungen sollte aber während der heiligsten aller gottesdienstlichen Handlungen nicht Statt finden; auf diese sollte alle Aufmerksamkeit gerichtet sein, und was sich dem Blicke bei der Hinwendung auf den Raum des Gebäudes, in welchem dieselbe vorgenommen wurde, darbot, durfte eben desshalb nur auf die zu feiernden Geheimnisse hinweisen. So musste sich denn zur Ausschmückung des Sanctuariums, auf welches während der Feier der h. Geheimnisse alle Blicke gerichtet waren, die symbolische Darstellungsweise vor der dramatischen empfehlen, indem jene nicht durch den Reiz eines vielfach bewegten Lebens den Beschauer in der Betrachtung fesselt, sondern vielmehr durch die Weckung geistiger Vorstellungen ihn schneller in sich selbst zurück und in so fern unmittelbarer zu dem beabsichtigten Ziele hinführt.“

Das ist in Kurzem der Inhalt des einzigen Werkchens, das wir von Dr. Müller besitzen. In der ersten Zeit der neuen Begeisterung für die christlich-germanische Kunstweise geschrieben, gewährte es eine herrliche Perspective für künftige literarische Thätigkeit des noch

jungen Verfassers. Und Manche mochten sich wohl damals grössere Arbeiten aus seiner Feder versprechen. Doch die Aufgaben seines ferneren Berufes hinderten ihn, in dieser Hinsicht etwaigen Hoffnungen zu entsprechen. Aber wie aus seinen anderweitigen Verdiensten um die Kunst schon hervorgeht und wie auch ein mit ihm näher bekannt gewordener Kunstfreund ausdrücklich versicherte, ist es im Interesse der Kunstwissenschaft sehr zu bedauern, dass der hochw. Bischof Johann Georg durch die Pflichten, die ihm besonders im letzten Vierteljahrhundert seine bischöflichen Berufsarbeiten auflegten, abgehalten wurde, seine Gedanken und Anschauungen über christliche Kunst und seine kunsthistorischen Kenntnisse in Schriften niederzulegen und sie so zum Gemeingut der Mitwelt und zum Erbtheil der Nachwelt zu machen.

Jedoch unterliess er es keineswegs, wo es ihm möglich war, das wahre Kunstinteresse zu fördern und Bestrebungen für die echte Kunst mit Rath und That zu unterstützen. Seinen Bemühungen und seiner opferwilligen Freigebigkeit besonders ist es zu danken, dass wir von der Hand des berühmten, schlichten westfälischen Künstlers Achtermann im Dom zu Münster zwei Meisterwerke der kirchlichen Bildhauerei, die tiefgefühlte „Pieta" und die in Anlage wie in Ausführung, im Ganzen wie im Einzelnen gleich grossartige „Kreuzabnahme", besitzen. — Ferner erinnern wir an die Förderung, welche der Bischof dem im Jahre 1853 erschienenen Werke von W. Lübke: „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen", zu Theil werden liess und wofür der Verfasser in seinem Vorworte besonders Dank sagt, da sein Unternehmen namentlich ihm, „dem hochwürdigsten Bischof von Münster, Herrn Dr. Müller, einem eben so einsichtsvollen Kenner als eifrigen Beförderer der Kunst, die nachdrücklichste Unterstützung verdanke". Und das berühmte Werk des Canonicus Dr. Fr. Bock: „Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters", hat er mit einem Vorworte in die Oeffentlichkeit begleitet. Endlich müssen wir noch der Vorlesungen über christliche Kunst gedenken, die Hochderselbe in den ersten Jahren seines Bischofsamtes in seiner bischöflichen Wohnung den münsterischen Seminaristen hielt, um so in den Herzen der Diener des Heiligthums schon früh ein reges Interesse für die kirchliche Kunst zu erwecken. Auch später haben seine Freunde ihn oft gebeten, er möge diese Vorlesungen für die angehenden Geistlichen fortsetzen. Aber auch daran hinderten ihn die vielen und schweren Arbeiten, die seine hohe Stellung von ihm forderte. Doch das Manuscript dieser Vorträge liegt noch vor und wir glauben hier den Wunsch aussprechen zu sollen, dass selbiges — vielleicht mit einigen zeitgemässen Aenderungen — durch den Druck möchte der Oeffentlichkeit übergeben werden. Es würde, so meinen wir, nicht bloss zur Zeichnung des Charakters, der Anschauungen und der Verdienste Johann Georg's neue Züge liefern, sondern dürfte auch für die Kunstwissenschaft durchaus nicht zu unterschätzen sein.

Noch ein Gebiet müssen wir namhaft machen, auf das sich die Thätigkeit des Bischofs Müller erstreckte: die Musik. Gemäss dem Grundsatze, dass alle Künste in Einem Accorde zusammenklingen müssen, wenn eine volle Harmonie entstehen und diese im Herzen der Gläubigen Anklang finden und in den verschiedenartigsten Brechungen wiederhallen sollte, hat auch Dr. Müller nicht bloss aus der Architektur den Zopf verbannen geholfen, sondern hat auch im Sinne des immer weiter sich verzweigenden Cäcilien-Vereins für die Wiedererweckung einer wahrhaft kirchlichen Musik und eines christlichen Volkskirchengesanges Sorge getragen. Und wie konnte es auch anders sein? Ist doch, wie Reichensperger sagt — und dass auch Müller's Thätigkeit von diesem Gedanken beseelt war, das lehrt der Eifer, womit er die echt kirchliche Musik und Gesangesweise zu fördern suchte — ist doch „die Kirchenmusik mehr als irgend ein anderer Kunstzweig ein integrirender Theil der Liturgie und an ihre Regeln gebunden. In einem jeden Bauwerke kann immerhin der Gottesdienst noch ganz würdig gefeiert werden; durch einen unkirchlichen Gesang dahingegen wird sein ganzer Charakter entschieden beeinträchtigt. Der Gesang, die Musik dienen wesentlich zur Vermittlung des richtigen Verständnisses der liturgischen Handlungen; sie sind gewisser Maassen die gesteigerte, in eine höhere Sphäre gehobene Rede. Auf ihrem Gebiete darf daher am wenigsten das individuelle Ermessen oder gar reine Willkür herrschen. An sie vor Allem ist die Anforderung der Wahrhaftigkeit im höchsten Sinne des Wortes zu stellen, d. h. sie muss überall der Ausdruck des innersten Wesens der Kirche sein, welcher sie dient. Da aber wohl Niemand einen tieferen Einblick in dieses innerste Wesen haben kann, als die Kirche selbst, so läge es schon um desswillen und abgesehen von allen positiv verpflichtenden Satzungen sehr nahe, an das individuelle Belieben oder den gerade herrschenden Zeitgeschmack den Maassstab jener Autorität zu legen. Dadurch aber kommt man zu dem unabweislichen Ergebniss, dass der altkirchliche Choral, der gregorianische Gesang zugleich den Ausgangs- und Mittelpunct für unsere kirchliche Musik bilden muss". So war denn auch Johann Georg bemüht, in allen Theilen des Bisthums dem *Cantus firmus* die verdiente Geltung zu verschaffen. Sein

vorzügliches Bestreben ging dahin, den Candidaten des Priesterstandes schon früh — in den von ihm gegründeten Collegien und im Seminar — einen regen Sinn und das richtige Verständniss für Choral und ächte Kirchenmusik einzupflanzen. Besonders suchte er an der Kathedrale der Diöcese einen tüchtigen Chor zur Aufführung kirchlicher Compositionen herzustellen; — zur Heranbildung von guten Knabenstimmen diente das damalige Collegium Gregorianum, das leider wegen Mangels der nöthigen Hülfsmittel wieder aufgehoben werden musste. Jedoch wird für dieses Colleg, welches weiterhin auch zur Hebung des Kirchengesanges in der ganzen Diöcese wirken sollte, das nachgelassene Vermögen des Bischofs nach der Bestimmung des Testamentes verwandt werden.

War so des Bischofs Bestreben von der Ueberzeugung getragen, dass der gregorianische und harmonisirte Choralgesang eben so wenig veraltet sei, als die h. Ceremonien, die Liturgie selbst und die liturgische Sprache oder die Paramenten, so wollte er aber andererseits den gesunden Volksgesang keineswegs aus der Kirche verdrängt wissen. Vielmehr hat er wie früher an der Herausgabe der Trierischen, so im letzten Jahrzehend an der des Münsterischen Diöcesangesangbuches mit unverdrossener Mühe regen Antheil genommen und auch selber thätig mitgearbeitet. Mögen die Urtheile über den Werth namentlich des letzteren Buches auch weit aus einander gehen, darüber kann Keiner, der nur einen vorurtheilsfreien Blick in Vergangenheit und Gegenwart wirft, im Zweifel sein, dass es wenigstens ein entschiedener Fortschritt zum Besseren ist, auf den weitere Schritte in Zukunft folgen mögen. Betreffs des Chorals und des Volksgesanges und ihres Verhältnisses zu einander spricht er sich im Vorworte zu beiden eben genannten Gesangbüchern in demselben Sinne aus, und mag aus dem letzteren folgende Stelle hier Platz finden: „Es bedarf nicht erst erwähnt zu werden, dass das Gesangbuch den von unserer h. Kirche vorgeschriebenen lateinischen Choralgesang nicht beeinträchtigen solle; vielmehr wünschen wir, dass dieser überall seine volle Geltung als liturgischer Gesang behalte und, wo er etwa irgendwie beschränkt worden wäre, sie nach Möglichkeit wieder erlange. Allein es gibt ausser dem von der Kirche angeordneten liturgischen Gottesdienste, bei welchem der gregorianische Choral vorgeschrieben ist, viele Veranlassungen zur Anwendung des deutschen Kirchengesanges . . . Wir hoffen überdies, dass die Wiedereinführung der älteren deutschen Kirchenlieder und ihrer ursprünglichen choralähnlichen Melodieen den Sinn für den altehrwürdigen gregorianischen Gesang, der an Tiefe, Innigkeit und Erbaulichkeit noch nicht übertroffen ist, wieder wecken und dessen allgemeine Wiederherstellung anbahnen werde."

J. G. Müller war, wie er es in dem oben besprochenen Schriftchen sagt, der Ansicht, dass das Christenthum der Kunst wahrhaft die höchste Weihe ertheilt habe und dass die Kunst nur dort, wo sie ihre Vermählung mit der Religion begehe, ihre schönsten Triumphe feiern könne. Und wohl wissend, dass „durch Christus alle Dinge im Himmel und auf Erden erneuert worden" und dass das Christenthum „kraft seiner Universalität und seiner unerschöpflichen Lebensfülle der Kunst einen unendlichen Gesichtskreis eröffnet habe", war er überall bemüht, die Kunst im Dienste der Kirche zu erhalten oder die Verirrte wieder in das verlassene Mutterhaus zurückzuführen und trat er stets und überall für die Zurückkehr zu dem guten Alten in die Schranken. Er rühmt unter Anderem den Vorzug der älteren deutschen Kirchenlieder vor so vielen Gesängen der neueren Zeit in Beziehung auf ihre Innigkeit und Kraft und auf den inneren religiösen Gehalt derselben und eben so den der älteren Melodieen vor den neueren, da die älteren durchgängig durch Tiefe der Empfindung und Gemüthlichkeit das Gemüth zu religiöser Stimmung erheben, während man dies von der Mehrzahl der Melodieen aus einer späteren Periode leider nicht sagen kann. Und in Betreff der Paramentik weist er im Vorworte zu dem Werke von Bock ebenfalls auf das Mittelalter hin, in welchem die Anfertigung der liturgischen Gewänder in Beziehung auf Würde und Bedeutsamkeit den Anforderungen der Kirche so sehr entsprochen habe. Er zeigt, dass und wie die Kirche aus ihrem innersten Geiste heraus die kirchliche Paramentik geschaffen und weiter gebildet habe. Und die Vorschriften der Kirche hätten sich auch in den letzten Jahrhunderten nicht verändert, aber Ursachen ausserhalb der Kirche hätten die Anfertigung der Stoffe und Gewänder in Hände gebracht, die vielfach von anderen Gedanken und Vorstellungen geführt wurden, als der kirchliche Glaube eingebe. „Der Einfluss", fährt er dann fort, „den eine dem Christenthum abgewendete und mit besonderem Wohlgefallen auf den Kunstgebilden der vorchristlichen Zeit ruhende Anschauungsweise seit dem sechszehnten Jahrhundert und theilweise noch früher auf die Richtung und Entwicklung der Kunst im Allgemeinen hatte, hat sich auch auf dem Gebiete der Paramentik geltend gemacht und eine Fabrication hervorgerufen, welche, mit dem allmälichen Verfall der übrigen Künste gleichen Schritt haltend, immer mehr wie von der Bedeutsamkeit so auch von der Schönheit der mittelalterlichen Fabricate für die Cultuszwecke

der Kirche sich entfernte und selbst den klarsten Vorschriften der Kirche in Beziehung auf Material, Farbe, Form u. s. w. nicht mehr Rechnung trug, so dass eine vorschriftsmässige Ausstattung der kirchlichen Rüstkammern wegen Mangels der rechten Fabricate von da an oft genug sehr schwer war. Wie daher Jene, denen es mit einer wahren Restauration der christlichen Kunst nach langer Verirrung Ernst ist, zur Wiedergewinnung der rechten Orientirung auf die Jahrhunderte zurückweisen, in denen die kirchlichen Kunsttraditionen noch in vollem Leben und ungetrübt bestanden und die Aufgaben der christlichen Kunst in christlicher Anschauungsweise, also nach ihrem eigentlichsten, innersten Wesen aufgefasst und ausgeführt wurden, so muss es auch auf dem Gebiete der kirchlichen Paramentik geschehen."

In diesem Geiste und in diesem Sinne ist Bischof Müller in die Arbeit der Besten der Nation eingetreten, die Kunst aus dem Lande des Zopfes in ihre wahre Heimath zurückzuführen und die vom Delirium des Rococo in chaotische Verwirrung gebrachten und nun von einem starren Mechanismus gefangen gehaltenen Elemente zu ordnen und ihnen neues Leben einzuhauchen. Den christlichen Künsten, die, wie Clemens Brentano sagt, „Teppiche sind, unter die Füsse des einziehenden Himmelskönigs gebreitet, oder Thore, die in das ewige Paradies führen", ihnen hat er einen grossen Theil seiner Geisteskraft und Lebenszeit gewidmet, um den Seelen seiner Diöcesanen durch die Schönheit der Gotteshäuser und des Cultus in greifbaren Lettern die ewigen Wahrheiten eindringlich zu veranschaulichen.

So stand er da, der hohe Kirchenfürst, auf dem Posten, den er im Kampfe für die Wiederbelebung der christlich germanischen Kunst eingenommen. Mit Kraft und Energie kämpfte er für Anwendung correcter, würdiger Formen in allen Zweigen der kirchlichen Kunst. Und sein eifriges Streben ist mit herrlichen Resultaten, mit reichem Erfolge gekrönt worden. Und wenn Niedermayer mit Recht behauptet, dass die Kunst das Barometer der geistigen Stufe eines Volkes überhaupt und seines religiösen Zustandes insbesondere ist, dass wir dort, wo der Glaube ein lebendiger ist, sehen, wie die Menschen diesem Glauben Alles opfern, was sie besitzen an irdischen wie an geistigen Kräften, auf dem Gebiete der Kunst: nun dann ist der Barometerstand für das religiöse Leben des münsterischen Bisthums kein ungünstiger. Denn der verstorbene Bischof hat es verstanden, „die geistige Triebkraft, die in den alten Wurzelstöcken der deutschen Dome die Säfte neu und frisch kreisen liess", durch ein weitverzweigtes Geäder in die kleinsten Gemeinden seiner Diöcese hinüberzuleiten. Oder prangt denn nicht das Bisthum Münster am Lebensabend Johann Georg's in den prächtigsten, aufs trefflichste ausgestatteten Gotteshäusern, die von Einheimischen wie Fremden bewundert werden? Ja, auch weit über die Gränzen seines Sprengels hinaus galt er in Sachen der kirchlichen Kunst für eine Autorität. Eine General-Versammlung der katholischen Vereine Deutschlands wählte ihn zum Mitgliede der Section für christliche Kunst, und der Kunsthistoriker Lübke wollte Anfangs sein oben genanntes Werk dem Bischof Müller dediciren.

„Wir haben schon", konnte Dr. van Endert auf der General-Versammlung zu Düsseldorf sagen, „wir haben schon eine durch Erfahrung geläuterte und befestigte Tradition, wir sind über die Zeit des zweifelhaften Experimentirens schon hinausgekommen und auf Grund einer nach Decennien zählenden Continuität der neu erfrischten christlichen Kunstentwicklung besitzen wir ein reich ausgestattetes Inventar von grossen und kleinen Schöpfungen, von der grossen Kathedrale bis zum kleinsten Altargeräthe, die aus demselben Kunstgeiste mit strenger Consequenz hervorgegangen." Dass auch J. G. Müller zur Läuterung und Befestigung dieser neuen kirchlichen Kunsttradition in seinem Kreise wesentlich beigetragen, das zu zeigen, mögen diese Zeilen in etwa dienen.

Und so schliessen wir denn mit der zuversichtlichen Hoffnung, dass der Bischof, der hier auf Erden so oft dem heiligen Gral des neuen Bundes einen Tempel erbaut und das Heiligthum mit geziemendem Schmucke würdig verziert hat — zwar nicht von Gold und Perlen, von Smaragd und Saphirsteinen, mit Kuppeln in reinstrahlendem Diamant und Topasen, wie von dem Gralstempel der frommen Dichtung die mittelalterlichen Sänger gesungen —, dass er nun eingetreten ist in den wahren Gralstempel auf dem himmlischen *Mons Salvatoris*, wo nicht mehr als blosses Abbild die goldfarbene Sonne im Gewölbe der Tempelkuppel erstrahlt, sondern die ewige Sonne der Wahrheit das neue Jerusalem der Apokalypse erleuchtet, und dass er dort mit dem königlichen Sänger des alten Bundes vor dem Throne des Allerhöchsten in neuer Weise die Worte des Psalmisten singt — Worte, welche als Inschrift den Grabstein des hochseligen Bischofs passend zieren könnten —:

„Domine, dilexi decorem domus tuae et locum habitationis gloriae tuae."

Münster. Fr. R.

Das Kreuz als Signatur des christlichen Kirchenbaues.

Von dem zweiten Decennium des IV. Jahrhunderts an, wo der Aufführung freistehender christlicher Kirchengebäude kein Hinderniss mehr im Wege stand, tritt uns überall das Bestreben entgegen, die geheiligte Bestimmung derselben dem Besuchenden gleich beim Eintritte kund zu geben, während der schlichte, einfache Aussenbau derselben noch durch keine auszeichnende Verzierung diesen Zweck erfüllte. In frühen römischen Basiliken, z. B. der des Apostels Paulus vor dem Thore von Ostia, ist das Zeichen des Kreuzes, in der Form eines griechischen T, durch die um ein Weniges über die Mauern des Langhauses hervortretenden Arme des Querschiffes kenntlich gemacht. Bei zahlreichen anderen ist das gleichseitige griechische, nachmals das lateinische, Kreuz ebenfalls dem Grundrisse eingeschrieben und durch die Stellung der Säulen im Innern des Gebäudes veranschaulicht worden. Ein Beispiel hiervon gibt uns das Kirchlein bei Rom, in welchem Constanza, eine Tochter Constantin's d. Gr., beigesetzt wurde.

Bei der weiteren, prachtvolleren Entfaltung des Innern der christlichen Kirchen blieb man bei diesem architektonischen Symbolismus nicht stehen. Das Kreuz, wie es als die Grundlage des Baues in der besagten Weise hervorgehoben worden war, wurde auch als Schlussstein des ganzen Gebäudes durch ein Mosaik-Gemälde in der Mitte der überwölbenden Kuppeln dargestellt. In einer Homilie des h. Augustinus heisst es: „Wohlan denn, Brüder, seid ihr nun mit Christo auferstanden, so suchet, was droben ist, da Christus ist, sitzend zu der Rechten Gottes. Trachtet nach dem, was droben ist, nicht nach dem, was auf Erden ist. Desshalb ist auch Christus, unsere Grundlage, dort hingelegt, dass nach der Höhe hin wir auferbaut werden. Wie nämlich bei dem Aufbau irdischer Massen, deren schwere Körper nur nach der Tiefe sich senken, die Grundlage in der Tiefe gelegt wird, so ist im Gegentheil für uns der Stein des Fundamentes in der Höhe gelegt, auf dass er uns mit der Schwere der Liebe da hinauf ziehe." [1]) Aber nicht eine solche ethische, dem Kirchenvater individuel angehörige Betrachtung bestimmte die fragliche künstlerische Anordnung. Immerhin mochte Augustinus an dem Orte, wo er sprach, eine solche vor Augen haben. Den eigentlichen Grund finde ich in einer alt-christlichen kosmologischen Ansicht, die von dem h. Basilius d. Gr. ausgesprochen wird. [1]) Bevor das hölzerne Kreuz errichtet wurde, sei ein geistiges Kreuz in dem Weltgebäude ausgebreitet worden, wodurch die vier Theile des Ganzen in der Mitte zusammengefasst werden und die Kraft der Mitte nach allen vier Seiten hin sich erstrecke. [2]) Dieser an vielen Stellen bei den Kirchenvätern wiederkehrende Gedanke fliesst aus einer anderen Vorstellung, die ebenfalls sehr häufig angetroffen wird, dass alles Erschaffene Träger und andeutendes Vorbild der geistigen Welt sei. Die Kirchenväter beziehen auf die Dimensionen des Kreuzes die Stelle des Epheser-Briefes III, 2, wo der Apostel sagt, dass er seine Kniee beuge vor Gott: „auf dass ihr begreifen möget mit allen Heiligen, welches da sei die Breite und die Länge, die Tiefe und die Höhe".

Die Verherrlichung des Kreuzes an der den Himmel nachbildenden Ueberdachung des Kirchengebäudes ist weiter angeregt worden durch die Stelle des Briefes an die Kolosser I, 19 ff., wo es in Bezug auf den Heiland heisst: „Es ist das Wohlgefallen gewesen, dass in ihm alle Fülle wohnen sollte, und Alles durch ihn versöhnet würde zu ihm selbst, es sei auf Erden oder im Himmel, damit dass er Frieden machte, durch das Blut an seinem Kreuze, durch sich selbst." Diese Stelle finde ich bei einem alt-christlichen Kunstwerke unverkennbar berücksichtigt, nämlich auf einer zu Gaza aufgestellten Welttafel. In der von einem Dichter, Johannes [3]), gelieferten Beschreibung heisst es, man erblicke zu oberst, in blauer Farbe, drei concentrische Kreise, den h. Typus der intellectuellen Dreiheit, gleichsam ein Abbild des (höchsten) Himmels. Eingeschrieben war diesen Kreisen die Figur eines länglichen Kreuzes, „des göttlichen Bildes des Friedens"; in der Mitte der Kreuzesarme das Band der Liebe, „die Fessel der Nothwendigkeit". Nehmen wir nun hinzu, dass, nach der neutestamentlichen Verheissung, am Ende der Tage, beim Weltgerichte, das Zeichen des Herrn, das Kreuz, wieder am Himmel erscheinen wird, [4]) so haben wir die verschiedenen biblischen Veranlassungen vor uns, wesshalb das Bild des

1) Serm CCCXXXVIII. cap. IV. n. 4.

1) Comment. in Esaiam Proph. cap. XII. Opp. Ed. Paris 1721. T. I. p. 569 d. — M. vergl. Firmic. Mater. de errore profan. relig. c. 21 und die dazu von Oehler bemerkten Parallelstellen.

2) Die Ansichten, auf welche der Kirchenlehrer anspielt, sind diejenigen, welche die kosmologischen Auffassungen Plato's mit der Lehre der h. Schrift in Uebereinstimmung zu setzen bemüht waren. (Zachaei Christiani Consultationum Lib. I cap 5. — Plato — quem doctissimum ac sapientissimum perhibetis, cum de revelanda Christi majestate loqueretur, his verbis etiam signum illius intimavit, futurum astruens Deum, cujus signum circumrotundum datum et decussatum est. — Migne Patrol. Lat. T. XX. col. 1075.)

3) Pauli Silentiarii Descriptio magnae ecclesiae et ambonis et Joannis Gazaei Descriptio tabulae mundi. Rec. Fr. Graefe. Lips, 1822. (V, 40 sqq.)

4) Matth. XXIV, 30.

Kreuzes auf der Erde in dem Fussboden, dann im höchsten Abschluss der Kirchen, im Mittelpuncte der Decke, in ausgezeichneter Weise dargestellt wurde.

Die ältesten unter den zu Rom erhaltenen kirchlichen Mosaik-Bildern sind diejenigen, womit (um 462) Papst Hilarius zwei Kapellen bei dem Constantinischen Baptisterium des Lateran verzieren liess. [1])

In der Mitte erblicken wir das Lamm — das Symbol des Heilandes, der, leidend und dem Tode sich hingebend, die Welt überwunden und die Menschheit gerettet hat. Der Kranz, das Zeichen des Sieges, welcher zunächst die Figur des Lammes umgibt, wird weiter von einem Viereck umschlossen, welches auf den himmlischen Brandopfer-Altar zu beziehen sein, [2]) zugleich aber auch an das Viereck erinnern wird, welches im Alten Testamente als der Thronsitz Gottes vorkommt[3]). Von diesem Vierecke, welches als das höchste Form-Princip der Welt anerkannt wird, gehen in Kreuzesgestalt Streifen aus, welche bis zu dem Ende des Gewölbes sich herabsenken. Alle räumlichen und zeitlichen Gliederungen der Schöpfung, die Weltgegenden, die Elemente, die Luftströmungen, die Jahres- und Tageszeiten sind Entfaltungen und Consequenzen des offenbarten Form-Princips. Die Kirche und die derselben als Typus voraufgegangene Stiftshütte waren formelle Nachbilder des ewigen Urbildes, das dem Moses auf der Höhe des Sinai gezeigt worden war. [4])

Die Verherrlichung des Kreuzes in dem Scheitelpuncte der Gewölbe über den Rund- und Polygonkirchen kam in eine um so eifrigere Aufnahme, wie von zahlreichen Beispielen bekundet wird, da das Anbringen des Kreuzes in dem Fussboden, um eine unfreiwillige Verletzung der Ehrerbietung zu verhindern, gesetzlich untersagt war. [5]) Es erschien hinlänglich, dass die Disposition des Planes und die darauf beruhende Anordnung der Säulen- und Pfeilerstellungen die Bedeutung des Kreuzes als der Grundlage des ganzen Baues den Gläubigen veranschaulichten. Jede Einweihung einer Kirche war mit der Errichtung eines Kreuzes verbunden. [6]) Die Errichtung des Kreuzes in der Vierung der Kirchen hat dieselbe Bedeutung wie die Anbringung in der Mitte der Bedachung; denn eben an die Vierung der Basiliken, über welcher ein Thurmgebäude errichtet wurde, knüpften sich dieselben Gedanken an, welche bei den anderen Kirchenformen mit dem Kuppelgewölbe und dessen Stützen verbunden wurden. Bei den doppelchörigen Kirchen wurde es Regel, ein Kreuz mit einem speciellen Kreuz-Altar in der räumlichen Mitte des ganzen Gebäudes herzustellen.

Wenn nun mit Hinsicht auf die Aussagen der Kirchenlehrer so wie auf die Thatsache der Anlage und Ausschmückung der alt-christlichen Gotteshäuser es festgestellt ist, dass das Kreuz, welches die Bedeutung und Bestimmung derselben verkündet, als die unabweislich nöthige Signatur derselben zu betrachten ist, so wird im Princip die Schlussfolge gerechtfertigt erscheinen, dass dasjenige Gebäude, dessen architektonische Anordnung gar keine Spur von einer ehrerbietigen Heiligung desselben durch das ihm aufgedrückte Siegel des Kreuzes wahrnehmen lässt, auch nicht die Bestimmung hatte, zu einer christlichen Cultstätte zu dienen. Dass diese Regel Ausnahmen erlitten haben mag, dass die Spuren des aufgedrückten Wahrzeichens verwischt werden konnten, wird man in einzelnen Fällen gelten lassen müssen, wo die Absicht, das Gebäude dem christlichen Gottesdienste zu widmen, durch sichere Beweise bezeugt wird. Gewiss aber können solche Ausnahmen nur selten vorkommen. Auf den ausgesprochenen Satz gestützt, nehme ich keinen Anstand, es auszusprechen, dass ein berühmtes Bauwerk zu Jerusalem, welches so häufig Gegenstand der gelehrten Besprechung gewesen ist —, die Moschee des Omar, *templum Domini* — ursprünglich keineswegs einen christlichen Kirchenbau gebildet habe.

Die christlichen Schriftsteller aus dem Zeitalter Constantin's und den nächstfolgenden Jahrhunderten sprechen nur von wenigen noch übrigen Ruinen, welche die römische Zerstörung auf dem Berge Moria zurückgelassen hatte. Die Geschichte des Baues, der unter der Herrschaft des Islam an der Stelle, wo weiland der Tempel Salomon's gestanden hatte, aufgeführt worden war, wird von den arabischen Schriftstellern, deren Berichte zuletzt durch den englischen Gelehrten Williams übersichtlich zusammengestellt worden sind [1]), ausführlich erzählt. Der älteste Schriftsteller des Abendlandes, welcher dieses Bauwerkes gedenkt, ist Paschasius Radbertus [2]), der aber nur von einer Moschee weiss, die von den Sarazenen auf der Tempelstätte erbaut war. Erst nach der Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer taucht zuerst in einer versificirten Denkschrift des Priors

1) Vetera Monumenta T. I. p. 240 Tab. LXXIV et LXXV.
2) Offenb. Joh. mit Beziehung auf Levitic. IV. 7. Vergl. VIII. 9.
3) Exod. XXIV. q. Man lese noch in Bezug auf die letztere Stelle: Philo, de confus. ling. §. 20. Quaest. in Exod. L. II, §. 37. (Aucher.) S. Augustin. Quaest. in Heptateuch. L. II, 102.
4) Hebr. VIII, 5. Exod. XXVI, 30.
5) Cod. Just. Lib. I, Tit. 8. Nemini licere etc.
6) Ibid. L. XXVI, Tit. 3. De episcopis et clericis.

1) The Holy city. London 1854 T. I, p. 318.
2) In Matthaei Evangelium. L. II.

der h. Grabkirche[1]), welche er an König Balduin I. richtete, um in den Besitz des seinem Stifte zugesicherten *templum Domini* gesetzt zu werden — die schlechthin aus der Luft gegriffene Vermuthung auf, das betreffende Bauwerk sei durch die Kaiserin Helena, durch Justinian oder Heraklius an der Stelle des Salomonischen Tempels aufgeführt worden. Allein hätte eine von den genannten Persönlichkeiten einen solchen Gedanken verfolgt, so hätte sich von selbst der Gedanke dargeboten, für die Construction, die auf dem Berge Moria ausgeführt werden sollte, eine Form zu wählen, welche der des alttestamentlichen Baues in so weit als möglich nahe gekommen wäre. Dies hätte um so leichter geschehen mögen, da ja der Bau Salomo's als der Typus des christlichen Kirchenbaues galt und da seit dem IV. Jahrhundert, fast bei jeder Kirchweihe auf das bedeutsame Muster hingewiesen wurde. Einem jeden der 50 Exemplare der h. Schrift, welche Eusebius von Cäsaria für Constantin d. Gr. hatte abschreiben lassen, waren zwei erläuternde Arbeiten beigefügt worden: eine geographische Schrift über Palästina und ein Grundriss des Salomonischen Tempels [2]). Letzterer erlangte eine grosse Verbreitung und blieb Jahrhunderte lang in den Händen der Gelehrten. Cassiodor legte eine Copie in der Bibliothek des von ihm gegründeten Klosters von Squillace nieder [3]). Die Erläuterungen zu den Büchern der Könige, welche der Pseudo-Encherius, Beda, Angelom u. s. w. ausarbeiteten, gehen, wie ein genaues Studium mich gelehrt hat, auf diesen Plan zurück. Hätte man diesen bei einem Bauwerke unberücksichtigt lassen können, bei dem die Absicht verfolgt war, den Tempel Salomon's zu ersetzen?

Die Moschee Omar's berücksichtigt die Construction des Salomonischen Tempels in keinerlei Weise. Weder ein christlicher, noch ein alttestamentlicher Gedanke tritt uns bei dieser Anlage entgegen. Der einzige, Alles und Jedes beherrschende bauliche Gedanke knüpft sich an den für die Bekenner des Islam heiligen Fels der Sakkarah.

Dass Vorbilder byzantinischer Rundbauten bei der Moschee der Araber einen grossen Einfluss geübt haben, kann nicht dem mindesten Zweifel unterliegen. Allein die Beachtung des bei den Christen traditionellen architektonischen Symbolismus ist dabei nicht im mindesten wahrnehmbar. Ohne Unterbrechung umstehen im Kreise vier Pfeiler, und zwischen je zweien derselben drei Säulen den heiligen Stein. Concentrisch mit diesen läuft ausserhalb ein zweiter Säulen- und Pfeilerkranz umher; dieser wird von acht Pfeilern gebildet, von welchen ein jegliches Paar zwei Säulen in die Mitte nimmt. Die octogone Mauer-Umfassung öffnet sich mit vier Eingängen nach den vier Himmelsgegenden. — Zwölf Pfeiler und 28 Säulen erinnern unwillkürlich an die Umlaufszeiten der Sonne und des Mondes, und es liegt näher anzunehmen, dass diese in Betracht gekommen, als dass eine christliche Idee bei ihrer Aufstellung maassgebend gewesen sei. In diesem Puncte stimme ich ohne Bedenken dem Herrn Professor Sepp [1]) bei. Der neuesten Auffassung desselben, nach welcher die Moschee Omar's eine von Kaiser Justinian erbaute Sophien-Kirche gewesen sein soll, kann ich durchaus nicht beipflichten.

Obwohl das Christenthum die alttestamentlichen Traditionen in Ehren hielt, die an den geheiligten Stein der Sakkarah sich knüpften, so ist doch niemals eine eigentliche Verehrung demselben gewidmet worden, und wohl hauptsächlich desswegen, weil zu jeder Zeit der wahrhafte Glaube festgehalten wurde, dass das alleinige Fundament des geistigen Lebens und der Kirche Christus bilde und dass alle auf ihn hinweisenden Bilder und Typen an und für sich bedeutungslos sind. In der Omar-Moschee ist dagegen die Disposition des ganzen Baues auf die materielle Verehrung des Steines berechnet. Ich wiederhole es mit voller Ueberzeugung: nur die klar zu Tage tretende Verherrlichung des Kreuzes kann ein Bauwerk der Vorzeit als ein christliches Gotteshaus beglaubigen. (Christl. Kunstbl.)

1) Auszug bei Mai, nov. Patrum Bibliotheca T. I, P. II, p. 213.
2) Euseb. vit. Const. IV, 36. S. Hieronym. Prooem. libri de situ et nominibus locorum hebraicorum.
3) Expos. in Psalm. XIV, V, 1. — In Psalm. XVI. V, 1. — De institution. div. litt cap. 5.

1) Jerusalem und das heilige Land. Bd. I, S. 296.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Hildesheim. Im Februar fand die eilfte General-Versammlung des hiesigen akademischen Dombau-Vereins Statt. Dieselbe wurde vom Herrn stud. theol. Riepenhausen mit einer längeren begeisterten Rede über die Wiederaufnahme des Dombaues, die Entstehung und den Zweck der — akademischen — Dombau-Vereine eingeleitet. Redner führte aus, wie man in Deutschland die Jahre der Befreiung vom Joche der Fremdherrschaft in grossen Zeichen und Denkmalen der Nachwelt vorzuführen bemüht war, wie man indessen nicht allein sich darauf beschränkte, die eigene Gegenwart zu verherrlichen, sondern auch als von der Pietät geboten erachtete, eine eben so ruhmvolle Vergangenheit ruhmgekrönt der Zukunft zu überliefern und deren alte Denkmale zu erhalten, die zertrümmerten wieder aufzubauen und die unvollen-

deten als heilige Vermächtnisse der Ahnen zu vollenden. Vornehmlich war es der Dom von Köln, der, obwohl das edelste, erhabenste und grossartigste Werk deutscher Einheit und Frömmigkeit, jetzt im allgemeinen Jubel des Sieges und der Freude dastand — eine verwitterte Ruine, ein ewiger Vorwurf. Allein das deutsche Volk unserer Zeit hat das Gelöbniss der Väter treu erfüllt. hat den bitteren Vorwurf von sich zurückgewiesen, und den Fluch, der über es gekommen, gebrochen. Seit 1824 hat es sich daran gemacht, nicht allein das Wort des hochherzigen Königs, das Vorhandene — des Domes — solle erhalten bleiben, zu verwirklichen, sondern auch den Bau überhaupt zu vollenden. Besonders betheiligen sich an diesem Werke die Dombau-Vereine. Der erste wurde gegründet im Jahre 1841. Ihm sind die akademischen zugezählt und eingezweigt. Als Zweck betonte der Redner vor Allem die Beschaffnng möglichst grosser Summen zur Förderung des Banes, mit welchem sich allerdings immerhin ein localer, Hebung des Kunstsinnes überhaupt, verbinde und verbinden müsse. Zum Schlusse gedachte der Redner des verstorbenen Ehren-Secretärs, Professors Dr. Oyen, hob dessen nicht zu unterschätzende Verdienste um den Verein ruhmvollst hervor und lud die Versammlung ein, durch allgemeines Erheben von den Sitzen den Entschlafenen noch einmal dankbar zu ehren. — An die Rede schloss sich die Rechnungsablage. Die Einnahme belief sich auf 104 Thlr. 28 Sgr. 6 Pf., verausgabt wurden für Zwecke der Vereins-Bibliothek 36 Thlr. 16 Sgr. 6 Pf., bleibt Rest 68 Thlr. 12 Sgr. Hierauf wurde nach längerer Discussion über sonstige Fragen des Vereins die Wahl der Vorstandsmitglieder vorgenommen: Herr stud. theol. L. Keseling, Präsident, die Herren stud. theol. B. Kurz, J. Baule, G. Schrader, Vorstandsmitglieder. — An Stelle des verstorbenen Prof. Dr. Oyen hat nunmehr Herr Docent Wiederholt das Ehren-Secretariat übernommen.

Wien. Die Sammlungen der wiener Knnstakademie haben in letzter Zeit wieder verschiedene werthvolle Bereicherungen erfahren. Dass die aus der Staatsdotation auf den Kunstausstellungen angekauften Bilder vom Kaiser der Akademie geschenkt wurden, haben wir früher berichtet. Leider konnten sie in der akademischen Galerie des beschränkten Raumes wegen keine Stelle finden und werden desshalb vorläufig im Künstlerhause aufbewahrt. — Die Handzeichnungensammlung der Akademie wurde voriges Jahr durch den Ankauf der Endris'schen Sammlung in Wien, vor Knrzem durch den Ankauf von Genelli's Nachlass aus dem Besitz von dessen Witwe in Weimar um einige hundert Blätter ersten Ranges vermehrt. Die Sammlung Endris repräsentirt namentlich die Entwicklung der neudeutschen Schule, von Cornelius und Overbeck angefangen, in einer Vollständigkeit, wie sie selten anderswo zu finden sein dürfte. Unter den Handzeichnungen Genelli's bilden den Hauptschatz die vielen, mit minutiösem Fleiss ausgeführten Acte und Naturstudien; sie zeigen den edeln Schönheitssinn des Meisters, verbunden mit einer Frische der Auffassung und einer Vollendung in der Wiedergabe des Details, wie er sie in seinen ausgeführten Compositionen selten erreicht, niemals übertroffen hat. Von den übrigen Zeichnungen erwähnen wir den Cyklus „aus der Geschichte einer Feenkönigin" mit Commentar von Genelli's Hand. Die Kupferstichsammlung, welche gegenwärtig einer durchgreifenden Reorganisation unterzogen wird, erhielt besonders aus dem Gebiete der deutschen und niederländischen Meister des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts namhafte Vermehrungen, so z. B. eine Reihe vortrefflicher Rembrandt'scher Radirungen von Hrn. Artaria in Wien, Capitalabdrücke Schongauer'scher Stiche u. s. w. — Auch die Sammlung der Gypsabgüsse wurde durch Stücke, wie das Löwenthor von Mykenä, eine Metope von Selinunt, das Grabrelief von Orchomenos, den Apoll von Tenea also in einer Weise bereichert, welche der bisher schwächer vertretenen ältesten griechischen Kunst eine angemessene Vertretung angedeihen lässt. Ferner sind neuerdings aus dem Fonds der archäologischen Lehrkanzel der Universität einige Erwerbungen gemacht und im Museum vorläufig aufgestellt. So z. B. zwei zu diesem Zwecke zum ersten Mal geformte altspartanische Reliefs, ferner architektonische und plastische Reste vom Heräon bei Argos, das Modell der Akropolis von Athen von v. d. Launitz. Schliesslich wollen wir hier zur Notiz für andere Sammlungen bei Zeiten bemerken, dass von Seiten der Akademie die ihrem Werthe nach bisher auswärts viel zu wenig gewürdigte lebensgrosse männliche Bronzestatue aus dem alten Virunum bei Klagenfurt, jetzt im unteren Belvedere, abgeformt und in den Handel gebracht werden wird. (Vergl. Sacken und Kenner, Antikencab. Nr. 155.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 11. — Köln, 1. Juni 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Baugeschichte des Mainzer Domes,

vom Jahre 1159—1200.

Urkundlich dargestellt und kritisch untersucht von Friedrich Schneider, Dom-Präbendat und Custos zu Mainz.

In der Lebensgeschichte des Erzbischofs Bardo von Vulcaldus, welche 1853 von Böhmer [1]) zum ersten Male herausgegeben wurde, findet sich am Schlusse eine Angabe über die Vollendung und Weihe des Mainzer Domes aus dem Jahre 1036 [2]). Da die Stelle Mittheilungen enthält, welche bisher unbekannt waren und neues Licht über die Geschichte des Domes in jener Zeit verbreiten, so machte Böhmer selbst in der Vorrede [3]) auf diese für die Kunstgeschichte sehr schätzbare Nachricht [4]) aufmerksam. Seit langer Zeit war die Domgeschichte um kein so wichtiges Datum bereichert worden. Die Veröffentlichung desselben wurde von den Freunden des Domes mit Freuden begrüsst, und noch in demselben Jahre wurde die Notiz in Bardo's Leben durch von Quast commentirt und für die specielle Baugeschichte des Domes verwerthet. Diese eine Thatsache trug wesentlich dazu bei, Klarheit in bisher dunkle Verhältnisse zu bringen, manche Auffassungen als unhaltbar zu beseitigen und dem Aufbau der Geschichte des Domes im 11. Jahrhundert eine sichere Unterlage zu bereiten.

1) Fontes III, 247—254.

2) Resp. 1038, Novbr. 10. Nähere Begründung dieser verschiedenen Annahmen bei Falk, Kunstthätigkeit.

3) Fontes III, Vorrede XLIII.

4) Die romanischen Dome zu Mainz, Speyer und Worms. Berlin, 1853. p. 21, Note.

Weit entfernt, für die nachfolgenden Mittheilungen über die Architekturgeschichte des Mainzer Domes eine solche oder auch nur ähnliche Bedeutung zu beanspruchen, enthalten dieselben doch Thatsachen, welche zum ersten Male [1]) in die Geschichte des Domes eingereiht werden.

Jeder Zuwachs an sicheren Daten ist ein Gewinn für die Geschichte eines Bauwerkes; denn in demselben Maasse als das historische Material vermehrt wird, füllen sich die oft schmerzlich empfundenen Lücken in der Reihenfolge der Ereignisse und der Zusammenhang weit aus einander liegender Puncte erhält genügende Begründung.

Die nachstehende Erörterung schliesst sich an zwei Urkunden des 12. Jahrhunderts an, deren Inhalt sich direct auf die baulichen Angelegenheiten des Domes bezieht und eingehend dieselben behandelt.

Gerade diese Eigenthümlichkeit macht die beiden Documente besonders interessant und werthvoll; denn in den meisten Fällen sind es nur losgerissene, nackte Thatsachen, welche aus dieser verhältnissmässig frühen Zeit von den Chronisten berichtet werden, während die in Rede stehenden Actenstücke die Domkirche und ihre Schicksale zum eigentlichen Gegenstande haben und mit eingehender Ausführlichkeit darüber sich verbreiten.

1) Die nachfolgende Abhandlung entstand bereits im Jahre 1864; im Frühjahr 1868 wurde dieselbe in einer Sitzung des Mainzer Alterthums-Vereins gelesen, die Veröffentlichung aber immer wieder mit Rücksicht auf die im Laufe der Restauration des Domes zu erhoffenden Resultate verschoben. Die wesentlichen chronologischen Daten finden sich daher auch in der Regestenarbeit meines Freundes Dr. Falk (Die Kunstthätigkeit in Mainz, 1869), dem ich meine Aufzeichnungen mittheilte, bereits aufgenommen.

Da gerade die Ereignisse der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf die Umgestaltung der Gesammt-Architektur des Mainzer Domes entscheidenden Einfluss übten, so muss es doppelt erwünscht sein, für diese folgenschwere, aber vielfach noch unaufgehellte Periode einige neue Streiflichter zu gewinnen.

I.

Die erste und ohne allen Zweifel hochwichtige Urkunde verdanken wir der Veröffentlichung der *Acta Maguntina Saeculi XII.* [1]) von Dr. Stumpf in Innsbruck; das zweite Actenstück findet sich in Gudenus, *Codex diplomaticus tom. V., appendix I. Notamina et supplem. L. B. de Gudenus ad Joannis Res Mog. (p. 566 ad §. III.) p. 1104 sq.* Obschon 1768 erschienen, blieb dasselbe für die Domgeschichte dennoch bis jetzt unbenutzt.

Beide Urkunden gehören dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts an und liegen rücksichtlich ihrer Abfassung höchstens 10 Jahre aus einander; beide stehen zu derselben Person, dem Erzbischof Conrad I. in directer Beziehung, indem die in den *Acta Maguntina* mitgetheilte Urkunde von Erzbischof Conrad selbst ausgestellt und das bei *Gudenus* vorfindliche Actenstück ein an Erzbischof Conrad gerichtetes Schreiben ist; endlich beschäftigen sich beide Urkunden absichtlich, direct ausführlich mit den baulichen Angelegenheiten des Domes.

Die zuerst erwähnte Urkunde [2]) des Erzbischofs Conrad I. befindet sich im Original-Concept in dem Archiv zu Würzburg (München); ein Siegel befand sich nie an dem gleichzeitig geschriebenen Documente. Was die Zeitbestimmung desselben betrifft, so macht Stumpf [3]) auf einige hierauf bezügliche Schwierigkeiten aufmerksam.

1) *Acta Maguntina saeculi XII.* Urkunden zur Geschichte des Erzbisthums Mainz im zwölften Jahrhundert, von Dr. Karl Friedrich Stumpf. Innsbruck, 1863.

2) Bei Stumpf l. c. bezeichnet Nr. 112, p. 114 ff.

3) Einleitung XXX: „Die wiederholte Unterscheidung und getrennte Anführung des Kaisers (also Friedrich's I.) und des Königs (Heinrich's VI.), desgleichen des Landgrafen von Thüringen (d. i. Ludwig's III. [V.]) und daneben wieder des Pfalzgrafen von Sachsen (also Hermann's, des Bruders und Nachfolgers Ludwig's III.) gestatten den Ausstellungstermin dieser Urkunde höchstens bis 1190, dem Todesjahre Kaiser Friedrich's I. und Landgraf Ludwig's III. auszudehnen. Dagegen fällt allerdings die Erwähnung der Frau des Pfalzgrafen (Hermann's) von Sachsen als *nepoti nostre* auf, denn damit kann nur die Nichte des Erzbischofs, Sophie, Tochter des baierischen Herzogs Otto I. von Wittelsbach, als zweite Gemahlin des Pfalsgrafen gemeint sein; demnach müsste diese sich bereits vor 1190 mit Hermann vermählt haben. Oder sollte das Document, dessen Inhalt wesentlich Zustände vor 1190 bezeichnet, vielleicht einige Jahre später wieder umgeschrieben und mit derlei kleinen Zusätzen versehen worden sein?“ Letztere Vermuthung dürfte jedoch kaum näher zu begründen sein.

Die Bedenken erscheinen indess nur untergeordneter Art und können und wollen weder die Echtheit, noch die Beweiskraft der Urkunde in Frage stellen. Ihr Hauptinhalt berührt unumstösslich, wie auch Stumpf bereits bemerkt hat, solche Zustände, welche wesentlich in die Zeit vor 1190 gehören. Die auf den Mainzer Dom bezüglichen Momente sind endlich durch ihre Stellung, wie durch die Gedankenverbindung auf eine so bestimmte Zeit eingegränzt, dass auch nicht der leiseste Zweifel aufkommen kann. Auch Varrentrapp [1]), der mit grösster Sorgfalt die Chronologie dieser Periode untersucht hat, schliesst sich der Zeitbestimmung Stumpf's unbedingt an, indem er die Urkunde zwischen 1187 — 1190 ausgestellt sein lässt.

Erzbischof Conrad schildert darin gleich nach der Eingangsformel, in welchem Zustande der Verwüstung, Unterdrückung und Demüthigung er die Mainzer Kirche bei seiner Rückkehr aus dem Exil (1183) getroffen hat.

Im Anschluss daran zählt er sodann bis ins Einzelne die Verluste auf, welche dieselbe durch die verschiedenartigsten Veräusserungen, Belehnungen und Verpfändungen erlitten und verzeichnet dann ausführlich, welche Güter, Schlösser u. s. w., und um welche Summen er dieselben für die Kirche wieder zurückerworben oder gekauft habe [2].)

Das zweite Actenstück besteht aus dem ansehnlichen Bruchstücke eines an Erzbischof Conrad I. gerichteten Briefes, dessen Schreiber Guibert, Abt von Gembloux, ist. Bei Gudenus [3]) wird dieser Brief bezeichnet als: *Extractum Epistolae Guiberti, Abb. Gemblacensis, ad Conradum (ex M. S. Arch. Gembl.).* Da derselbe sich nicht unter den übrigen Briefen Guibert's [4]) findet und auch nirgends bis jetzt Verwendung gefunden hat, so könnte etwa der Verdacht der Unechtheit gegen denselben vorliegen. Indess ist auch in dieser Richtung bis dahin keine Stimme laut geworden, so dass wir es möglicher Weise hier mit einer fast verschollenen Urkunde zu thun hätten [5]).

1) Erzbischof Christian I. von Mainz, von Conrad Varrentrapp. Berlin, 1867, p. 43, Note 1.

2) Stumpf l. c. p. 114.

3) Cod. dipl. l. c.

4) *Martene, Coll. ampl. I. col. 916* bei Migne Ser. II. Patrol. CCXI, 1287 sq. In der vorausgehenden Notitia 1283—84 wird zwar ein Brief Guibert's an Conrad von Mainz erwähnt: *Conrado ejusdem Ecclesiae pontifici, de variis Coloniensis Ecclesiae successibus;* sollte hier etwa statt *Coloniensis — Moguntinae* zu lesen und unser Brief damit gemeint sein? Vergl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen, II. Auflage Berlin, 1866, p. 361.

5) In der burgundischen Bibliothek zu Brüssel befinden sich handschriftliche *Epistolae Guiberti* (vergl. Archiv der Gesellschaft

Guibert war Benedictiner-Mönch des Klosters Gembloux im Lütticher Sprengel. Als besonderer Verehrer des h. Martin hielt er sich lange in Marmontier-lez-Tours auf. Seine enge Beziehung zur Mainzer Kirche tritt uns aus einer Reihe seiner Briefe entgegen, worunter acht an die h. Hildegard, mehrere an die Nonnen des Klosters Rupertsberg und drei an Erzbischof Siegfrid II. von Mainz gerichtet sind. Aus unser Urkunde entnehmen wir, dass er, durch die Klostergemeinde auf dem Rupertsberge bei Bingen berufen, daselbst im Dienste des Klosters drei Jahre zugebracht habe. Von hier aus kam er in geistlichen Angelegenheiten mehrfach nach Mainz. In den Ausdrücken des tiefsten Schmerzes berichtet er von der Verwüstung der Stadt und der Domkirche in Folge der Wirren, welche mit der Ermordung Arnold's von Selenhofen zusammenhingen.

Im Leben Guibert's wird nun erwähnt, dass er dem Erzbischof Philipp von Köln [1]) seinen metrischen Lobpreis des h. Martinus zu Boppard (Mai 1174), wo er im Gefolge des Kaisers sich befand, überreicht habe. Wahrscheinlich fällt dies in jene Zeit, da er auf dem Rupertsberg verweilte, so dass wir seinen Aufenthalt daselbst mit allem Grunde in die Jahre 1171—77 setzen können. Dass er nämlich bald nach diesem Zeitpuncte (1174) abermals auf mehrere Jahre hindurch am Rheine verweilt haben sollte, ist nicht wohl anzunehmen, weil er die Rückkehr Conrad's auf seinen erzbischöflichen Stuhl nach seinen eigenen Worten offenbar nicht in der Nähe von Mainz erlebte; vielmehr hielt er sich wahrscheinlich ununterbrochen von 1179 — 1185 (1186) in seinem Kloster Gembloux auf, dessen Verwüstung er auch alsbald an die Nonne Gertrude in Bingen berichtete. Gegen einen Aufenthalt zwischen den Jahren 1187—94 sprechen alle Gründe. Denn 1188 ward er zum Abte von Florennes erwählt; 1194 erlangte er die gleiche Würde in seinem Kloster Gembloux. Nach 10 Jahren legte er jedoch dieses Amt nieder, da er vergeblich die gänzlich gelockerte Zucht herzustellen versucht hatte.

Was nun die Zeit der Abfassung unseres Briefes betrifft so möchten wir dieselbe zwischen den Jahren 1196—99 annehmen, indem die Absicht, welche sich am Schluss desselben bestimmt ausspricht, darauf hinausgeht, Conrad von seinem zweiten Zug nach dem Oriente (1197) abzuhalten. Wenn Guibert im Gegensatze zu anderen, sich in diesem Briefe bloss Fr. *(frater)* nennt, so kann daraus nicht (von dem oben erwähnten Grunde ganz abgesehen) geschlossen werden, dass der Brief vor seiner Erhebung zum Abte (1194) geschrieben sei. Denn wenn er auch wiederholt in seinem Schreiben [1]) das Prädicat „*Abbas*“ führt und nach seiner Resignation selbst „*quondam Abbas*“ gebraucht, so findet sich doch in seinem ersten Briefe an Siegfrid II. (1200—1230) keine dieser beiden Bezeichnungen, sondern auch hier nennt er sich bloss „*Frater*“. — Guibert starb 22. Februar 1208, etwa 88 Jahre alt, im 63. seines Priesterthums.

Der Inhalt des ganzen Schreibens gipfelt in der dringenden Bitte, Conrad möge, nachdem er selbst wieder auf seinen rechtmässigen Bischofsstuhl versetzt worden, nun sein ganzes Streben auf die Herstellung seiner Kathedrale richten; um dieses Werk noch vollbringen zu können, möge er in Anbetracht seines hohen Alters den zweiten Zug nach dem Orient unterlassen. Der Grund aber, wesswegen Guibert sich getrieben fühlte, seine Stimme so eindringlich gerade für den Bau des Mainzer Domes zu erheben, erkennen wir unschwer in seiner seltenen Verehrung gegen den h. Martin von Tours, der auch Patron des Mainzer Domes und der ganzen Mainzer Kirche war. Am Grabe des h. Martin hatte er im Beginn seines Ordenslebens diese Liebe gepflanzt; Leben und Wunder des h. Martin verherrlichte er in jenem poetischen Werke, durch welches er seine Klostergenossen im fernen Westen hoch erfreute und dessen Widmung einer der mächtigsten deutschen Fürsten, Erzbischof Philipp von Köln, annahm; um solcher Gesinnung willen gab ihm denn auch seine Zeit den Beinamen Martinus. Wohl mochte es ihm bekannt sein, dass Erzbischof Conrad von ähnlicher Verehrung gegen den grossen Wunderthäter der Gallischen Kirche erfüllt war: wir verweisen nur auf die Innigkeit des Ausdruckes, womit Conrad in der zuerst erwähnten Urkunde von seiner dem h. Martinus geweihten Kathedrale spricht;

für ältere deutsche Geschichte; VIII, p. 497). Bei meiner Anwesenheit daselbst im Jahre 1868 war es mir jedoch nicht vergönnt, die ganze Sammlung von Briefen durchsehen zu können, da ein Theil verliehen war. Wie ich hörte, beschäftigte sich A. Wauters, Archivar der Stadt, mit einer neuen Ausgabe derselben. Nach Angabe Dahl's in Quartalblätter des Vereines für Literatur und Kunst in Mainz, 1832, Heft I., p. 29—31 befänden sich 11 Briefe Guibert's, welche der Kölnische Rath Blum zu einer Lebensgeschichte E. B. Philipp's im Jahre 1743 zu Gembloux hatte abschreiben lassen, im Besitze des Archivars von Habel und wohl jetzt noch in dessen Nachlass zu Miltenberg a. M.

1) Erzbischof Philipp war nämlich auf dem Hoftage, den der Kaiser am 9. Mai 1174 zu Sinzig abhielt. S. Lacomblet, Urkundenbuch des Niederrheins I, p. 315. Der Aufenthalt beider zu Boppard fällt somit höchst wahrscheinlich in diese Zeit.

1) Coll. l. c. Cp. XXIV, p. 1309, C—D.

Guibert aber nennt den h. Martinus geradezu Conrad's Patron [1]).

Zum besseren Verständniss der in Rede stehenden Zeit geben wir in gedrängter Kürze die einschlägigen geschichtlichen Daten. Conrad I. aus dem Hause Scheyern-Wittelsbach war nach einer zwiespältigen Wahl unter dem Einflusse Kaiser Friedrichs I. im Juni [2]) des Jahres 1161 zu Lodi auf den erzbischöflichen Stuhl von Mainz erhoben worden. Sein Vorgänger, Arnold von Selenhofen, war am 24. Juni 1160 in dem lange vorbereiteten Aufstande der Mainzer ermordet worden. In den ersten Jahren seiner Regierung musste Conrad auf dem Reichstage (nach Ostern 1163) in seiner eigenen Metropole über Stadt und Bewohner zu Gericht sitzen und das Urtheil mitsprechen, kraft dessen die Mauern der Stadt niedergerissen, der Abt Gottfrid des St. Jacobsklosters verbannt, einer der Hauptschuldigen hingerichtet und die Mörder geächtet wurden.

In der zweiten Hälfte 1164 unternahm er eine Wallfahrt zum Grabe des h. Jacobus nach Compostella in Spanien. Bei seiner Rückreise durch Frankreich leistete er dem Papste Alexander III. den Eid der Treue. Als aber Friedrich auf Pfingsten 1165 bei dem grossen Reichstage zu Würzburg die geistlichen und weltlichen Fürsten zum Treueschwur gegen Paschalis III., gleichwie er selbst ihn geleistet, zwingen wollte, entfloh Conrad in der Nacht an das Hoflager Alexander's nach Frankreich. Er trat damit ein freiwilliges Exil an, das bis in die zweite Hälfte des Jahres 1177 dauerte. Während Conrad in dieser Zeit alle Schicksale des heldenmüthigen Papstes theilte, wurde er 1165 in Rom zum Bischofe consecrirt und zum verdienten Lohne seiner Treue mit dem Cardinalate unter dem Titel des Bischofs von Sabina begabt.

Inzwischen hatte der Kaiser die erzbischöfliche Würde von Mainz an seinen Reichskanzler Christian I. vergeben, der bereits nach Arnold's Ermordung zu den Bewerbern gehört hatte. Christian starb nach einem vielbewegten Leben, als er eben der belagerten Stadt Tusculanum Hülfe und Entsatz gebracht hatte, am 25. August 1183. Nun machte Friedrich sein Unrecht gegen Conrad wieder gut, indem er ihm zur Wiedereinsetzung in das Mainzer Erzbisthum verhalf.

In diese zweite Regierungsperiode fällt jene Thätigkeit Conrad's, wovon uns unsere Urkunde Kenntniss gibt. Er regierte bis zum Jahre 1200. Vor Beginn des Kreuzzuges von 1189 ward er vom Kaiser nach Ungarn und Bulgarien entsendet, um für den freien Durchzug des Kreuzheeres und für dessen Unterhalt zu sorgen. Vielleicht ist diese Reise, weil im Dienste des Kreuzheeres unternommen, die von Guibert erwähnte erste Fahrt, obschon es wahrscheinlicher ist, dass er damit den von Conrad 1197 unternommenen Kreuzzug nach dem h. Lande selbst meint und unter dem zweiten Zuge jene Reise versteht, welche Conrad zur Schlichtung der Kronstreitigkeiten am Abend seines Lebens um die Mitte des Jahres 1200 noch nach Ungarn machte. Da in Folge der Mission Conrad's die streitenden Söhne Bela's III. das Kreuz nahmen, so konnte Guibert möglicher Weise die Reise Conrad's nach Ungarn mit einem Kreuzzuge in Verbindung bringen.

Auf dem Heimwege starb Conrad am 27. October 1200 zu Riedfeld, einem Orte an der Strasse von Nürnberg nach Würzburg [1]).

Ehe wir zur Analyse der Urkunde Conrad's übergehen, geben wir die betreffenden Stellen im Zusammenhang:

Ego Conradus dei gratia Sabiniensis episcopus, Mogontine sedis archiepiscopus omnibus fidelibus, ad quos haec pagina pervenerit in perpetuum. Postquam a glorioso et diuturno exilio nostro reversi fuimus et omnimodo desolate ecclesie nostre restituti fuimus, qualiter eam tam destructam, oppressam, humiliatam invenimus, breviter audire potestis. Destructam diximus matrem ecclesiam maiorem videlicet beati Martini sine hostio, sine tecto, sine omni commoditate desolatam invenimus, qualiter autem nunc per misericordiam dei et per merita et gloriosa miracula beati Nicolai, studio quoque quam plurium fidelium sed et nostro reparata sit, visu discere potestis. Destructa etiam fuit per destructionem castrorum et aliorum edificiorum.

Daran schliesst sich nun eine Schilderung des Sittenverfalles im Clerus als Folge des verwaisten Zustandes des Erzbisthums und der Uebergriffe der weltlichen Gewalt. Den übrigen Theil füllen endlich detaillirte Daten, welche sich auf die verschiedenen Rechte und Güter der Mainzer Kirche beziehen.

Dass wir es hier mit einem Actenstücke von ungewöhnlicher Form und Bedeutung zu thun haben, tritt auf den ersten Blick entgegen. Sollen wir dasselbe charakterisiren, so liegt uns hier ein förmlicher Rechenschaftsbericht oder, richtiger vielleicht, eine grossartige Apologie des Erzbischofs vor, zu welcher er sich durch

1) l. c. B. *Patroni vestri Martini.*
2) Varrentrapp a. a. O. S. 12. Vergl. Excurs I, S. 103 ff.

1) Hennes, Bilder aus der Mainzer Geschichte, Mainz 1857. p. 162. Dem entgegen die Angaben von (May): Der Cardinal und Erzbischof von Mainz Conrad I., München 1860, p. 182, welche jedoch nicht zutreffend sind.

seine eigenthümliche Stellung zur ganzen Mainzer Kirche mochte veranlasst sehen. Furcht und Misstrauen begegneten ihm sicher bei seiner ersten Erhebung auf den Mainzer Stuhl. Hatten die Mainzer nach Arnold's Tode sich durch die Wahl des mächtigen Herzogs Rudolph von Zähringen sicher zu stellen gehofft, so ward dem entgegen Conrad ihnen durch Friedrich I. zum Erzbischofe gesetzt, und gleich nach seiner Erhebung musste er in seiner Bischofsstadt dem furchtbaren Strafgerichte anwohnen, welches der Kaiser auf dem Reichstage 1163 über die Stadt verhängte. Während Christian's 18jähriger Zwischenregierung geriethen alle Angelegenheiten der Mainzer Kirche in die traurigste Verwirrung, da dieser bei seiner gewaltigen, soldatischen Art die Unterstützung der kaiserlichen Politik in erster Linie als seinen Beruf betrachtete und sich weit weniger um die Angelegenheiten seines Territoriums kümmerte [1]). Zwar wurde Conrad nach gleichzeitigen Berichten [2]) bei seiner Rückkehr 1183 wie ein Engel vom Himmel aufgenommen. Als er aber mit kräftiger Hand nach allen Seiten Ordnung zu schaffen begann, konnte es sich nicht fehlen, dass er da und dort durch Berührung tief gewurzelter Schäden Missvergnügen und Unzufriedenheit musste entstehen sehen. In Clerus und Volk waren die Leidenschaften aufs Heftigste erregt [3]). Namentlich zeigte sich der Clerus sehr unzufrieden über eine Steuer, die Conrad ihm auferlegt hatte [4]).

Sollte nun das vorliegende Actenstück nicht gerade zu diesen Verhältnissen in unmittelbarer Beziehung stehen? sollten damit nicht die neue, ungewohnte Schatzung des Clerus begründet und gerechtfertigt werden? sollten nicht die Unzufriedenen des Erzbischofs Uneigennützigkeit daraus ersehen und Stadt und Diöcese die Hirtensorge für die verwüstete Kirche erkennen? Wohl dürften solche oder ähnliche Erwägungen bei Abfassung der vorliegenden Urkunde massgebend gewesen sein.

Wenn wir nun die speciell auf den Dombau bezügliche Stelle nach ihrem Inhalte prüfen, so lässt derselbe sich auf zwei Momente zurückführen.

Zuerst constatirt Conrad, in welchem Zustande er bei seiner Rückkehr aus dem Exil den Dom angetroffen und fügt sodann bei, auf welche Weise die Herstellung desselben ermöglicht worden sei.

Zur näheren Begründung geben wir eine genauere Analyse des Textes.

Nachdem Conrad als Grundgedanken die Verwüstung und Erniedrigung seiner Kirche *(qualiter eam tam destructam, oppressam, humiliatam invenimus)* vorausgeschickt hat, führt er erläuternd diese dreifache Bezeichnung in der Weise durch, dass er *destructam* auf die Zerstörung der Domkirche und ihrer Appertinenzen bezieht; *oppressam* auf die ungerechte Beeinflussung des Clerus und die Lockerung der Kirchenzucht; *humiliatam* endlich auf den Verlust wohlbegründeter Rechte.

Dass Conrad in der Aufzählung an erster Stelle mit seiner Domkirche beginnt, ist zwar durch die Natur der Sache hinlänglich begründet; indess beweist es gewiss auch für des Erzbischof persönliches Interesse, wie nicht minder für den Umfang des Schadens, welchen die Kathedrale erlitten hatte. Mit rührender Verehrung nennt er sie *matrem ecclesiam maiorem videlicet beati Martini;* in trostlosem Zustande aber hatte er sie gefunden, *desolatam invenimus.* Thür' und Thor' waren zerstört, *sine hostio,* und sonach der geheiligte Bau profanirt. Das Innere war kahl und leer, aller Geräthe entblösst, *sine omni commoditate,* das Gebäude glich in allen Theilen förmlich einer Ruine, da sogar das ganze Dachwerk zerstört war, *sine tecto.*

So hatte Conrad den Dom gefunden; allein innerhalb weniger Jahre war er so glücklich, die Schäden in so weit herzustellen, dass er nun mit gerechtem Stolze auf die Vollendung dieses grossen Werkes hinweisen kann, *qualiter autem nunc .... reparata sit, visu discere potestis.* Dabei ist er aber von Dank erfüllt gegen den barmherzigen Beistand Gottes, *per misericordiam Dei;* den Verdiensten und der grossen Wunderkraft des h. Nicolaus schreibt er sodann einen hervorragenden Antheil an dem Gelingen des Werkes zu, *per merita et gloriosa miracula beati Nicolai.* Endlich gedenkt er der treuen Beihülfe der Gläubigen, welche in so grosser Zahl seine Bemühungen unterstützt hatten, *studio quoque quam plurium fidelium, sed et nostro.*

Aus dem Inhalt dieser Worte ergibt sich unzweifelhaft die doppelte Thatsache, dass Conrad bei seiner Rückkehr aus dem Exile (zweite Hälfte 1183) den Dom als Ruine, ohne Dach, ohne Thür' und Thor', verödet und geplündert vorgefunden hatte; — und dass es ihm nach mühevoller Anstrengung gelungen war, denselben innerhalb vier, oder höchstens sieben Jahren in allen seinen Theilen herzustellen.

Durch diese Nachricht erhalten wir zum ersten

1) Varrentrapp l. c. p. 98.

2) *Suscipitur ergo dominus Conradus in ecclesia Maguntinensi, tanquam fuisset angelus Dei. Christiani Chronicon Moguntinum.* Jaffé Mon. Mog. p. 694.

3) Selbst nach dem Dombrand von 1191 sieht sich Christiani Chron., welches auch hierin wieder ein Strafgericht erblickt, zur Bemerkung veranlasst: *In his omnibus nec clerus a suis lasciviis temperavit nec laici a sua malitia respirarunt.* Jaffé l. c. p. 695.

4) *In continenti autem postea gravem ponebat exactionem in clerum. Et mirati sunt universi, et omnes qui audiebant dicebant: Qualis est hic, qui tributarium facit clerum? Sed convaluit haec pressura.* Jaffé l. c. p. 694.

Male Kenntniss von Thatsachen und Vorgängen, welche bisher völlig unbekannt waren; durch sie wird die Dombaugeschichte einestheils um ein bedeutungsvolles Moment bereichert, anderentheils werden die bisherigen Auffassungen von der betreffenden Zeit nicht unwesentlich modificirt.

Noch erübrigt indess, mit einem Worte des Umstandes zu gedenken, warum Conrad in so auffallender Weise des h. Nicolaus Erwähnung thut. Mit der Ueberführung der Reliquien des h. Nicolaus, Bischofs von Myra in Kleinasien, nach Bari in Apulien (9. Juli 1087) verbreitete sich dessen Verehrung ungewöhnlich rasch im ganzen Abendlande. Kaufleute aus Lothringen, welche sich an dieser Translation betheiligt hatten, brachten einige seiner Reliquien mit in ihre Heimath. An der Stelle jener Kapelle, welche 1098 zur Aufnahme dieser Reliquien war errichtet worden, erhob sich später das Kloster S. Michel-de-Port. Flandrische Kaufleute verpflanzten bei ihrer Uebersiedelung nach Sachsen und Brandenburg im 12. Jahrhundert dessen Verehrung dorthin. In Mainz wurde wahrscheinlich bei dem Neubau des Kreuzganges und der anliegenden Stiftsgebäude am Dom eine Kapelle zu Ehren des h. Nicolaus, vielleicht schon an der Stelle eines älteren Sanctuariums, erbaut; denn am 15. Juni 1258 stiften die Dynasten Wernher von Bolanden, Philipp von Falkenstein und Philipp von Hohenfels eine ewige Vicarie in der Kapelle des h. Nicolaus, „die hinter dem Refectorium" gelegen ist. [1])

Verschiedene wunderbare Vorfälle im Leben des Heiligen gaben die Motive ab, aus welchen er unter besonderen Anlässen vorzüglich verehrt wurde; so wurde er von den Schiffern als Patron verehrt, weil er durch seinen Beistand Schiffbrüchige aus dem Sturme gerettet hatte. Wenn aber Conrad seiner Hülfe beim Dombau erwähnt, so dürfte dies auf die Thatsache zu beziehen sein, dass Nicolaus wiederholt durch seine reichen, unverhofften Spenden als Retter in der Noth erscheint [2]) (so bei den 3 Jungfrauen, welche er durch seine Spenden vor der Schande bewahrt; so rettet er seine Heimath durch ein Wunder vor einer Hungersnoth). Wohl mochte auch Conrad sein Vertrauen auf St. Nicolaus durch reiche, unerwartete Geldspenden zum Bau seiner Kathedrale belohnt finden. Vielleicht dürfte aber noch ein anderer Vorfall in dem Leben des h. Nicolaus Licht über die Sache verbreiten [3]). Ein Jude hatte von den Wundern des Heiligen gehört; er stellte darum in seinem Hause ein Bild desselben auf und befahl unter der Drohung, dass er das Bild sonst geisseln werde, sein Eigenthum dem h. Nicolaus. Diebe stahlen ihm indess Alles; nur das Bild liessen sie zurück. Der Jude überhäufte das Bild mit Vorwürfen und liess seinen Zorn thätlich an demselben aus. Als die Diebe aber ihre Beute theilen wollten, erschien Nicolaus drohend unter ihnen; sie erfahren den ganzen Vorgang, eilen, das gestohlene Gut zurückzubringen, worauf sie selbst sich bessern und der Jude zum Glauben sich bekehrt [1]).

1) Gudenus, Cod. dipl. II, p. 762. Vergl. p. 776.
2) *Graesse, Legenda aurea,* Dresdae u. Lipsiae 1846, p 23, Nr. 1; p. 24, Nr. 4.
3) *Gráesse* l. c. p. 27, Nr. 9.

Nach der Ermordung Arnold's waren nämlich die Schätze des Domes nach allen Richtungen verschleudert worden. Gewiss war Vieles schon in dem Aufstand vor Arnold's Tode geraubt worden [2]). Rudolph von Zähringen aber wusste sich die Ermächtigung zum Einschmelzen kostbarer Kirchengeräthe aus dem Domschatz zu verschaffen [3]), um Kaiser und Papst durch reiche Geldgeschenke zu gewinnen; Vieles war bei den Juden in Versatz gegeben, Vieles aber geradezu gestohlen worden. Ganz wohl wäre nun die auffällige Erwähnung des h. Nicolaus vielleicht darauf zu beziehen, dass unter seiner Anrufung bei der Wiederherstellung des Domes beträchtliche Theile des alten Domschatzes an Conrad zu den Bauzwecken wieder zurückerstattet wurden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Restauration des Inneren der Gross-St.-Martins-Kirche zu Köln betreffend.

Mit voller Zuversicht darf gesagt werden, dass keine Stadt in Deutschland, ja vielleicht in der Welt, verhältnissmässig so bedeutende Opfer für ihre alten Baudenkmäler bringt wie unsere Stadt Köln. Auch die in der Ueberschrift genannte Kirche, nach dem Dome jedenfalls ihr imposantestes Bauwerk, legt hiefür Zeugniss ab. Nicht bloss die durch die dringendste Noth geboten gewesene Wiederherstellung des Aeussern der Gross-Martinkirche, überhaupt ihres Steinwerkes, geht der Vollendung ent-

1) Vergl. hierüber Organ für christl. Kunst, Jahrg. 1865, p. 261. und Bock, die Reliquienschätze der ehemal. gefürsteten Reichs-Abteien Burtscheid und Cornelimünster, 1867, p. 16 u. 17.
2) *Vita Arnoldi,* Jaffé l. c. p. 633.
3) *Christiani Chron.* Jaffé l. c. p. 690—91. *De thesauro hoc sciatur, quod, qui olim successive affluxit, nunc velocius avolavit. Magna eius pars imperatori creditur affluxisse, pars ab aliis ablata, pars Judaeis in pignore obligata, pars furtim subtracta. Dispersi sunt lapides sanctuarii, non quidem in capite platearum, sed in bursa furantium.*



Gewölbe-Schlußstein der St. Marienkapelle im Linzer Dom
nebst Consolen-Motiven von Baurath V. Statz.

in
ıen,
:rrn
ten,
tem
oss-
tern
upt-
nitt-
elbe
upt-
sen;
enk-
:, so
ınen,
ance
nn-
des
ı. In
rklä-
efügt
nicht
ruch-
loria
ıd die
f der
tfelde
chzug
Caleb,
d: *In*
rietis,
enster
es La-
durch
lisäus,
aciam
meam.
varten-
Jeder-
ewaltet
ht. Im
Betreff
rgleich
cheuen,
ig blei-
gefasste
hervor-
Virkung
ete Be-
denken lassen sich nur Angesichts der Fenster erörtern.

einer der hervorragendsten Autoritäten: Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture* unter dem Worte: *peinture murale*, deren Studium nicht dringend genug empfohlen werden kann.

Ma
bis
bar
Mo
gen
wes

des
Wei
führ
Myr
vert
im
wel
brac
An
dies
das
verp
Bran
hin.
des
am
leich
erba
Wern
Phili
des
legen
V
Heilig
beson
er vor
seinen
hatte.
erwäh
sein,
verhof
(so be
den v
math
mochte
durch
Kathe
ein an
Licht

1) (
2) (
Nr. 1; p.
3) Gräesse l. c. p. 27, Nr. 9.

lapides sanctuarii, non quidem in capite platearum, sed in bursis furantium.

gegen, auch die Ausschmückung des Innern hat bereits begonnen und soll allmählich nach einem einheitlichen, das Ganze umfassenden Plane durchgeführt werden. Dieser Plan ist von dem durch sein Wirken wie durch seine Publicationen weithin rühmlichst bekannten ersten Vorstande des Germanischen Museums, Baurath A. Essenwein entworfen und mit solcher Präcision bis ins Einzelnste — selbst das Möbelwerk mit einbegriffen — durchgeführt, dass es nur noch der ausführenden Hand bedarf, um eine der durchdachtesten decorativen Schöpfungen im Style des 13. Jahrhunderts, ins Leben zu rufen. Namhafte Kenner haben die in vielen Blättern bestehenden colorirten Entwürfe in Augenschein genommen und gut geheissen. Herr Essenwein selbst hat dieselben in einer besonderen Denkschrift: Die innere Ausschmückung der Kirche Gross-St. Martin (Köln, 1866, im Verlag des Kirchen-Vorstandes, 59 S.), eingehend erläutert und in jeder Beziehung zu rechtfertigen gesucht. Wie er auf S. 46 sagt, verhehlt er sich keineswegs, dass seine Arbeit Gegner finden werde. Niemand weiss vielleicht besser, als er, dass der Sinn für den grossen ornamentalen Stil und das Verständniss für dessen Erfordernisse, nachdem beides Jahrhunderte hindurch fast gänzlich erloschen war, nur erst eben wieder aufzudämmern begonnen hat, dass die durch die alleinherrschende Staffelei-Malerei und den Naturalismus verwöhnten Augen des grossen Publicums durch den einfach strengen Ernst der Zeichnung, die entschieden alle vermittelnden Abstufungen und täuschenden Effecte von sich weisende Farbengebung und durch die symbolisirende Darstellungsweise, wie dies Alles der wahrhaft monumentale Stil erheischt und ihn in allen wahrhaft classischen Kunstperioden charakterisirt hat, sich verletzt fühlen würden. Wie die Welt, selbst die gebildetste nicht ausgenommen, sich erst wieder an den von einer Reihe von Generationen tief verachteten, ja, verlachten gothischen Baustil gewöhnen musste, so verhält es sich auch mit der diesem Stile entsprechenden, das betreffende Bauwerk im Grunde erst vollendenden Glas- und Wandmalerei. Es handelt sich da nicht um eine blosse so genannte Geschmacksfrage; wenigstens einiges Verständniss von dem Wesen dieses Kunstzweiges und seiner historischen Entwicklung ist erforderlich, um über demselben angehörige Arbeiten zu Gericht sitzen zu können [1]). Jedenfalls darf wohl erwartet werden, dass etwaige Kritiker, statt in Gemeinplätzen oder gar in Spöttereien sich zu ergehen, den Ausführungen in der vorgedachten Schrift des Herrn Essenwein, insbesondere dem auf S. 46 u. ff. Dargelegten, mit Gründen entgegentreten und ihr eigenes System entwickeln. Man hat wohl daran gethan, in der Gross-Martins-Kirche mit der Herstellung von Farbenfenstern zu beginnen, deren drei bereits das östliche Haupt-Chor schmücken. Jedes Fenster zeigt ein grösseres mittleres Feld, worin sich das Hauptbild befindet; dasselbe umgeben vier kleinere Felder, welche die auf das Hauptbild bezüglichen Typen und Prophezeiungen einschliessen; unten am Fusse sieht man die Patrone der Geschenkgeber. Der Grundgedanke dieser Darstellungsweise, so wie die Anordnung beruhen auf altchristlichen Traditionen, welche der antikisirenden Richtung der sog. Renaissance gewichen sind, gewiss aber mit vollem Rechte von unseren Meistern der christlichen Kunst im Geiste des wahren Fortschrittes wieder aufgenommen werden. In dem Mittelfenster unseres Chores erscheint die Verklärung Christi als Hauptbild; als Typen sind beigefügt die Juden, welche das strahlende Antlitz Mosis nicht anschauen können, als Prophetieen Jesaias, ein Spruchband haltend mit den Worten: *Veniet lux tua et gloria Domini super te* und Habakuk, auf dessen Spruchband die Worte: *Splendor Ejus ut lux erit.* Das daneben auf der Evangelienseite befindliche Fenster zeigt im Hauptfelde die Taufe Christi im Jordan, als Typen den Durchzug der Israeliten durch das rothe Meer und Josua und Caleb, die grosse Traube tragend, als Prophetieen David: *In ecclesiis benedicite Domino Deo,* und Jesaias: *Haurietis, aquas in gaudio de fontibus salvatoris.* Das dritte Fenster auf der Epistelseite enthält die Auferweckung des Lazarus, als Typen die Erweckung des Knaben durch Elias und die Erweckung des Knaben durch Elisäus, als Prophetieen Moses: *Ego occidam et ego vivere faciam* und David: *Domine eduxisti ab inferno animam meam.* Die nähere Motivirung dieser wie der noch zu erwartenden Darstellungen in der Schrift Essenwein's wird Jedermann überzeugen, dass dabei keinerlei Willkür gewaltet hat, Alles vielmehr auf altkirchlichem Grunde ruht. Im Ganzen genommen hat das hier Geleistete in Betreff des Materials sowohl als der Ausführung den Vergleich mit den besseren alten Werken der Art nicht zu scheuen, wenngleich im Einzelnen noch zu wünschen übrig bleiben mag. So z. B. scheint mir das weiss eingefasste Rothe in den oberen Theilen noch etwas zu grell hervorzutreten und einiger Maassen die harmonische Wirkung zu stören; andere übrigens durchaus untergeordnete Bedenken lassen sich nur Angesichts der Fenster erörtern.

1) Wie schwer ein gründliches Verständniss der decorativen Kunst ist und wie viel dazu gehört, ergibt u. A. eine Abhandlung einer der hervorragendsten Autoritäten, *Viollet-le-Duc*, in dem *Dictionnaire de l'Architecture* unter dem Worte: *peinture murale*, deren Studium nicht dringend genug empfohlen werden kann.

Jedenfalls haben die edeln Geschenkgeber keinen Grund, ihre Freigebigkeit zu bereuen; vielmehr ist durch das bisher Geleistete dringender Anlass zu dem Wunsche gegeben, dass Andere zur Nacheiferung angespornt werden und der so schwer misshandelte Bau nach und nach wieder sein Prachtgewand zurückerhält. Am wenigsten möge man sich durch die Kritiken Derjenigen beirren lassen, welche von der Kunst nur eine geschickte Nachahmung der Natur verlangen und Alles verurtheilen, was diesem Erfordernisse nicht entspricht. Im Wesentlichen geht der Beruf der Kunst keineswegs dahin, Aeusserliches zur Erscheinung zu bringen; vielmehr hat sie die Natur nur zu benutzen, um Ideen Ausdruck zu geben, Empfindungen und Ahnungen höherer Art zu wecken. Ganz insbesondere gilt dies von der religiösen, der kirchlichen Kunst. In allen wahrhaft classischen Kunstperioden, die vorchristlichen nicht ausgenommen, hat der Tempel Gottes seine besondere Kunstsprache gesprochen, wie man sie wohl mit dem Ausdrucke „hieratischer Stil“ zu bezeichnen pflegt. Allen Vorurtheilen zum Trotz muss und wird das Verständniss wie die Uebung dieses Stils sich wieder Bahn brechen.

Wenn der vollständigen Durchführung des oben gedachten Essenwein'schen Planes überhaupt Bedenken entgegenstehen, so können dieselben höchstens ihren Grund darin haben, dass es voraussichtlich an den dazu erforderlichen, allerdings sehr bedeutenden materiellen Mitteln mangelt. Für diesen Fall würde der Künstler zweifelsohne sich zu einer Vereinfachung des Planes, unbeschadet der denselben durchwaltenden Grundidee, bewegen lassen. Am wenigsten indess würde solche Vereinfachung die projectirten Farbenfenster treffen können, mithin der oben ausgesprochene dringende Wunsch stets gerechtfertigt bleiben.

Dr. A. Reichensperger.

Was alles einem gewissenhaften Chordirigenten passiren kann! *)

Seit October 1869 fungire ich als Kapellmeister am Chore einer städtischen Pfarrkirche. Das Vertrauen des Stadtvertretungskörpers hatte sich unter sechs Bewerbern einstimmig für mich ausgesprochen, und ich säumte nicht, demselben den ungetheiltesten Feuereifer, ja, eine wahre Gluth der Begeisterung für meinen Beruf entgegenzubringen. Am Chore hatte sich seit Jahren unter einer vollständigen Anarchie ein so haarsträubender Schlendrian entwickelt, dass dem Chorpersonale als solchem jeder Begriff, jede Vorstellung von musicalischem Zusammenspiel, von Vortrag und Harmonie, von der Wechselbeziehung zwischen Chor und Dirigent, von liturgischer Bedeutung der Kirchenmusik und endlich von Disciplin gänzlich abhanden kam. Im Momente sah ich diesen Zustand dem Chore, aber auch die Leistungsfähigkeit den einzelnen Individuen ab und war über den einzuschlagenden Weg mit mir im Reinen. Ich wusste es, dass die Sache anders beim rechten Schopfe nicht zu packen sein werde, wenn ich nicht augenblicklich dem Schlendrian alle Möglichkeit entziehe, sich noch weiterhin auszubreiten oder auch nur fortzubestehen. Ich übergehe das Disciplinäre; ein Dirigent, der für seinen Beruf hinreichend Kopf und Herz besitzt, wird sich nirgends von einem untergesetzten Individuum, und eben so auch nicht von seinem ganzen Personale, sollte es meinetwegen ein Muster von impertinenter Bagage sein, massregeln lassen. In dieser Beziehung könnte ich so manchem sanften Amts-Collegen von meiner Hartnäckigkeit und Unbeugsamkeit ein gutes Stück abtreten, so dass mir noch ein genügendes Restel bliebe, eher abzudanken, als einen Widerspruch zu dulden. Da Proben zu den Aufführungen nie abgehalten wurden, trotzdem aber die Keckheit der Leute so weit ging, Werke von grossen und kleinen Meistern selbst bei den festlichsten Veranlassungen vom Blatt wegzufetzen, und den so nun zu Tage geförderten kolossal chaotischen Unsinn für eine ausgezeichnete Kirchenmusik nicht nur ausgaben, aber gar auch selbst dafür hielten, so sah ich ein, dass der Verfall der Musik nicht bloss äusserlich ist, sondern sich in der Folge bis in das Vorstellungs- und Auffassungsvermögen hineingefressen hat, und es somit meine Hauptaufgabe sein müsse, auf das letztere bildend einzuwirken. Aber wie?

Sie staunen über meine selbstgestellte Frage, weil Sie es vielleicht stets nur mit Menschen zu thun hatten, die doch einer Bildung und Belehrung zugänglich waren. Auch mein Chor ist im Allgemeinen nicht unzugänglich. Aber was fangen Sie z. B. mit einem Individuum an, welches ewig berauscht ist, den Rausch äusserlich durch gar nichts verräth, auf den Füssen ordentlich steht, jede Note fehlerfrei singt oder spielt, aber in die Welt blöder

*) Obiger Aufsatz, abgedruckt in der „Cäcilia“, ist bei allem drastischen Humor, der nicht bloss in der Darstellung, sondern in der Objectivität der geschilderten Verhältnisse liegt, auch anregend zu ernsten Betrachtungen und charakterisirt die vom gedankenlosen Philisterium ausgehenden Hemmnisse der Reform im Kirchengesange so treffend, dass wir ihn unseren Lesern nicht vorenthalten mögen.

hineinglotzt wie ein Vieh, kein Wissen, kein Gefühl besitzt, Sie bei einer sachlichen Bemerkung wie einen Narren angrinst, sich überhaupt wie ein lebender, geist- und willenloser Leichnam darstellt? Es wäre eine probate Medicin, solche Leute fortzujagen. Aber das geht nicht; in den meisten Fällen hindert das eine humane Rücksicht, die das kirchliche Bedürfniss nicht mit äusserster Strenge durchgreifen lässt, oder es finden sich gedankenlose Protectoren, oder es gibt auch das Individuum selbst keinen eigentlichen positiven Anlass zu diesem äussersten Mittel, da es sich vor einem Excesse wohlweislich hütet, seinen Dienst begeht, nach Befehl singt oder geigt, überhaupt in seinem Blödsinn in Alles sich fügt. Ich verfüge über dergleichen Exemplare mit mehr oder weniger Nuancen im Blöden. Hier ist einer jeden Aufklärung Thor und Riegel im vorhinein versperrt, das Mittel der Belehrung vollkommen machtlos.

Mein Chor und mein Publicum haben sich während des Schlendrians in Führer u. Comp., namentlich aber in Diabelli so sehr hineingelebt, dass sie darüber keine andere Musik anerkennen. Es liegt doch so viel Gerassel, so viel Melodie drinnen, dass wirklich diese Gattung von Kirchenmusik als rettender Hoffnungsanker erscheinen konnte und musste, um nicht bei dem jeder Chordisciplin baren Unfuge bis in das musicalisch Unerträgliche, Ungeheuerliche so weit zu verfallen, dass am Ende doch die Täuschung von „guter Kirchenmusik" auf die Neige gehen konnte! Das feinere Publicum litt unsäglich unter dieser Ueberbürdung der Gehörsnerven-Geduld. Aber die gröberen Massen fanden ein herzliches Gefallen an dem rauschenden, festlichen Chaos, das sich so kernig in der Kirchenmusik, aber als riesigster Unsinn verklärt und vollendet in den Trompeten- und Pauken-Intraden aussprach, die mit einem solchen Höllenspectakel den Gottesdienst zu eröffnen, zu begleiten und zu beschliessen pflegten, dass ich einmal weit entfernt vom Gotteshause erschrocken die Fenster aufriss im Glauben, es habe eine Komödiantenbande gewagt, zur gottesdienstlichen Zeit auf den Platz zu stürmen und die Festtagsruhe zu schänden!

Da ich nicht gesonnen war, mit dem Teufel zu verhandeln und den Ansprüchen der Kirche nur schrittweise Recht zu verschaffen, so machte ich kurzen Process.

Den Gedanken, meinen Chor durch Belehrung, durch Vorträge, Anweisung u. s. w. zu heben, musste ich natürlich aufgeben. Ich machte ganz einfach die einzelnen Individuen zu Werkzeugen meines strengen Willens, den Chor zur Maschine, die gefügig, je nachdem ich sie aufziehe, die verlangten Weisen aufspielen muss. Das Geistige kann ich den Leistungen nicht erzwingen, wohl aber das Formelle des Vortrags; jenes überlasse ich mehr der Composition, dieses einer rücksichtslosen Direction. Wer dem Taktstocke und der angegebenen Vortragsweise nicht gehorcht, kann stets nach bereits gelieferten Beweisen gefasst sein, dass ich ihm das Instrument wegnehmen und ihm glückliche Reise wünschen werde. So habe ich Aufführungen erzielt, die das musicalische Ohr vertragen kann, wenn es auch das höhere, durchdacht und mitgefühlt Geistige im Wesen des Vortrages vermisst. Und um wenigstens dies zu erzwingen, habe ich Führer, Schiedermeyer, Diabelli u. s. w. hübsch eingepackt, die Intraden eingestellt, die Pauken versperrt, die Blechharmonie auf die berechtigten Schranken zurückgeführt und der Leistungsfähigkeit des Chores eigens angepasste Musicalien componirt. Gewiss werden Sie überzeugt sein, dass dieselben besser sind als die Kirchenmusik im Style von Diabelli; der Liturgie und der Kunst trage ich stets entsprechende Rechnung, und Sachverständige stimmen mit meinen Reformen überein. Aber wie schwer es ist, mit gesunden Ideen in der Welt fortzukommen, möge Ihnen folgende Aufforderung meines Publicums beweisen:

„P. T.

„Hiermit werden Sie von einigen HH. Beamten von Stadt und sämmtlichen Bürgern Herrn Kapellmeister höflichst Angesucht die Alten Meßen und Vespern wie auch die Tedeumlaudemus welche von Ihnen aus verworfen und nicht mehr Beachtet werden — wieder Aufführen und machen zu wollen, denn es gibt ja eine Auswahl von verschiedenen Meßen nemlich große und kleine, Meister Werke und auch schöne Werke von Meßen wenn sie auch von älterer Zeit sind, aber doch die neuen Compositärs übertreffen —. Denn wir Theilen Ihnen aufrichtig mit, das die Alten Meßen großen Beifal von Musikverständigen Honoration wie auch bei Bürgerlichen gefunden haben. Dann wieder hohlen wird abermals das höfliche Ansuchen geehrter HH. Kapelmeister die Intraden wenigstens an den hohen festtagen zu machen denn es tragt sehr viel bei zu Verherlichung des festes und macht auch Einwirkung auf das Gemüth der Menschen und auf die sämmtliche christliche Bevölkerung, warum weil man darauf Gewohnt ist. Dadurch wird und ist ein unterschied was ein gewöhnlicher Sonntag oder Ostertag, Pfingsttag, Weihnachtsfest und Marienfesttag ist. Wir sind in der Hoffnung das Sie unser höfliches Ansuchen erfüllen werden. Wir verharren mit aller Achtung."

Meine erste Fest-Messe ohne das bisher übliche Gerumpel wurde mit folgender Anerkennung durch Anschlag an die Chorthür gekrönt:

„Heute ist die erste Katzen Musik durch den N. N. Conservatorist aufgeführt worden."

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen? Es

ist mein theueres Vaterland, leider, Gott sei es geklagt, Ungarn! Die Stadt, die mich so fördert, eine deutsche Bergstadt.

Herr Redacteur!

Ich hoffe mit meinen Berichten aus dem praktischen Leben das Interesse Ihres geehrten Publicums nicht zu ermüden. Es soll und muss veröffentlicht werden, mit welcher Büberei oft diejenigen angegriffen werden, die sich mit aller Kraft ihrer Seele, mit Aufwand ihrer ungetheilten Kunst der kirchenmusicalischen Reform hingegeben. Meine Gegner sind zudringlicher, als es die Gränzen auch nur des primitivsten Anstandes erlauben. Die hiesigen Verhältnisse hindern es, die Kirchenmusik ganz auf ihren erhabenen, reinen Standpunct zurückzuführen, da ich fast das ganze Jahr hindurch auf Orchestermusik gewiesen bin. Dennoch aber ist bereits unter meiner Leitung das Vocale so weit zu seinem Rechte gelangt, dass es vorherrscht, sich an die Liturgie enge anschliesst und bis ich die Kräfte herangebildet haben werde, sicherlich selbständig wird. Dabei bietet sich noch immer Gelegenheit genug, die Blechharmonie mit geziemender Stärke zu entfalten, so dass auch den Verehrern des Lärms noch immer ein Stück Vergnügen gewahrt wird. Warum dürfte man denn auch nicht z. B. auf ein sanftes „Et in terra", das nur gesungen, oder höchstens von Streichinstrumenten begleitet wird, das begeisterte „Laudamus, Benedicimus" mit voller Orchesterharmonie markiren? Ich thue es ohne Scheu, mit Effect, um so mehr als ich darauf die liturgische Bedeutung des folgenden „Adoramus" in einem erhabenen Vocalsatze, also durch einen interessanten, kirchenmusicalisch zulässigen Contrast hervorheben kann. Aber die Pauken, das Geschmetter, der hohle Lärm um nichts, die gedankenlose Schiedermayer-, Diabelli- etc. Musik, — O! das sind die unvergesslichen Fleischtöpfe Aegyptens, die ich zu zerbrechen und so die Trommelfelle meiner paukenverliebten Unzufriedenen der gewohnten Portion auf lange Zeit und, möge es Gott geben! vielleicht auf immer zu berauben gewagt habe. Dafür bekam ich nun aber auch wieder nach Mariä Verkündigung, wo man auf den Erfolg des ersten Schreibens gespannt war und die Intraden (in der h. Fastenzeit!!) mit Sicherheit erwartete, folgende anonyme Adresse, die ich zur Belustigung der freundlichen Leser hier um so mehr mittheile, da sie nicht etwa bloss der Herzenserguss Eines naseweisen Stümpers ist, sondern gewisser Maassen als Memorandum einer Art bübisch impertinenter Verschwörung gegen meine kirchenmusicalischen Ideen gilt. Wörtlich und buchstäblich:

„Wir haben vernommen das der Kapelmeister unser höfliches Ansuchen zurückgewiesen, und nicht Nachkommen will, nemlich in hinsicht der gewünschten alten Meßen Vespern und Tedeumlaudamus wie auch der früher bestandenen und gewesenen Intraden welche gemacht worden sind, die wirklich sehr viel beigetragen haben zur Verherlichung der festtage. Den wir glauben es soll ein Unterschied sein zwischen einem Hochenfestag anderen Festagen und gewöhnlichen Sonntagen, jetzt ist aber immer eine und dieselbe Leuer (sic!) und Lamentation. Es wäre besser ein Paar Leuermänner aufzunehmen oder aufgenommen hätten als dem jetzt neu ernannten Kapelmeister seine Compositions Meßen anzuhören den es ist ein ganzes Lirumlarum und hat weder Hand noch Fuß Kopf gar keinen —. Wie jetzt die allgemeine Sage ist, das die Evangelischen weit besser in der Orgel und Gesang ist —". (Ich muss hier auf das Ungereimte dieser Bemerkung hinweisen, da die Lutheraner auch bei uns nie die Schändung ihres Gottesdienstes durch lustige Musik oder gar durch den höllischen Intradenspectakel zugelassen und dergleichen Gotteslästerung gar nicht dulden würden, wie sie unter der Maske einer Festtags-Verherrlichung von Katholiken zu der erhabensten Gottesverehrung, zum heiligen Messopfer, hier gefordert wird. Dass solche Katholiken nicht eine Spur von wahrer, religiöser Denkart verrathen, ja, wohl aber in bloss aesthetischer Hinsicht den gleichen Standpunct einnehmen mit Strassenbuben, die im rosigsten Gaudium einer türkischen Trommel, einer mit Bum! tschin! einrückenden Komödiantenbande nachschwitzen, — versteht sich von selbst. Doch folgen wir der Adresse:) „Wir sehen das der Kapelmeister ein Eigensinniger Kopf ist, und glaubt das er seine Sachen verstädt ist aber in großen Irthum und wir Sagen das er nichts Verstädt, da wahr N. N. und N. N. (meine Vorgänger, die mehr Geduld hatten für dergleichen Unfug, trotzdem aber auch auf keine Rosen gebettet waren) andere Männer was die Musik anbelangt die waren tauglich ein Kirchen Orchester zu Leiten, und haben es auch bewiesen und bleibt bewiesen das Sie Sachverständige Musik Männer gewesen sind. (Es waren praktische Musiker; aber ihre nachgelassenen Manuscripte strotzen von musicalischen Verstössen, und ein gedrucktes Requiem ist geradezu ein kolossaler Unsinn.) Für die Osterfeyertage ist bestimmt der W** Orgelspieler N. N. (ein Pfuscher auf der Orgel, womit natürlich mein Orgelspiel verhöhnt werden soll) das Orchester zu leiten. Das ist unsere Vorletzte Erklärung in der letzten aber wird etwas mehreres zu vernehmen und zu lesen sein."

Ich kann mich daher auf eine tüchtige Dosis von Grobheiten gefasst machen; aber es wird mich freuen, wenn ich durch Mittheilung der letzten „Erklärung" ein wenig die freundlichen Leser werde amusiren dürfen. J. L. B.

Eine mittelalterliche Orgel.

Da Orgelwerke aus dem Mittelalter eine grosse Seltenheit sind, dürfte eine kurze Beschreibung der Orgel in Seckau (Obersteiermark) den verehrten Kunstfreunden sehr willkommen sein. Der Chronik zufolge wurde dieselbe unter Propst Johannes (1480 bis 1510) von Michael Rosenauer erbaut, und zwar in einer Vollkommenheit, dass sie dazumal ihres Gleichen nicht hatte. Aus der ganzen Anlage des Werkes ist ersichtlich, dass es später keine wesentliche Veränderung erlitt; nur wurde im Jahre 1715 bei Gelegenheit einer Reparatur durch den Franciscanerbruder Gelasius das Positiv, welches ursprünglich vorn an der Chorbrüstung aufgestellt war, zurückgesetzt und dort, wo der Spieltisch stehen sollte, an das Hauptwerk angebaut.

Sehr merkwürdig ist der im spät-gothischen Stile erbaute Prospect; das mittlere Feld, gleich einem mächtigen Portale, enthält unter den geschweiften Spitzbogen die stärksten Zinnpfeifen, 16′; zu beiden Seiten schliessen sich zwei niedliche Thürmchen an, die das 4′ Pfeifenwerk bergen, während auf den beiden äusseren Flügeln die Principalpfeifen 8′ den Prospect abschliessen. Im Ganzen trägt der sehr breite Prospect 55 Pfeifen aus reinstem Zinn und hat, wenn man von den Zuthaten aus der Renaissance-Zeit absieht, beiläufig die Gestalt eines offenen Flügelaltares. Die Spitzen des „Eselsrücken“, so wie die zierlichen Fialen wurden abgeschlagen und durch reichliches Laubwerk ersetzt!

Das ganze Werk hat 18 klingende Stimmen, wovon 8 auf das Hauptwerk, 5 auf das Pedale und eben so viele auf das Positiv entfallen, und entwickelt trotz der unglücklichen Aufstellung — hoch oben am Gewölbe, ganz an die Wand angebaut, Gebläse im Thurm, Spieltisch seitwärts unter dem Werke — eine gewaltige, nicht unangenehme Stärke, wovon sich die geneigten Leser zunächst freilich nur aus nachstehender Disposition überzeugen können:

I. Hauptwerk.

1) Principal 8′, aus reinem Zinn, angenehm streichend; — 2) Gamba 8′, von Zinn, mit sehr zartem Tone; — 3) Copel 8′, von Holz; — 4) Principal 4′, entsprechend dem 8′; — 5) Rohrflöte 4′; — 6) Octav 2′; — 7) Quint 2²/₃′; — 8) Mixtur 1′ dreifach. (?)

II. Positiv.

9) Copel 8′; — 10) Principal 4′; — 11) Flöte 4′; — 12) Octav 2′; — 13) Quint 1¹/₃′.

III. Pedal.

(20 Tasten; tiefe Octave gebrochen.)

14) Subbass 16′, mit Ausnahme des tiefen C aus reinem Zinn, die tiefen Töne jedoch kaum hörbar; — 15) Octavbass 8′, tiefe Octave Holz, dann Zinn; — 16) Quintbass 10²/₃′; — 17) Octavbass 4′; — 18) Pedalmixtur 2′, dazu 19) Copelzug und 20 (blind).

(Kirchenschmuck.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Olmütz. Bekanntlich sind schon mancherlei Versuche gemacht worden, das Kuppelsystem auch auf gothische Kirchen zu übertragen. Diese Versuche waren jedoch früher selten ernstlich gemeint. Zumeist liefen sie nur auf eine leidige Decoration hinaus. In der Regel war die Kuppel nur ein äusserlicher, polygoner, mit allem gothischen Zierathe versehener Aufbau über dem Kreuzgewölbe der Vierung mit blinder Laterne, der entweder als Glockenhaus benutzt wurde oder nur die Aufgabe hatte, die plumpe Langeweile des gothischen Satteldaches zu unterbrechen und für die mageren Façadenthürme einen massiven Hintergrund zu gewinnen. Der Votivkirchenbau hat bekanntlich zwei solche Kuppelprojecte hervorgerufen; Dombaumeister Ernst trat mit dem ersten auf. Er legte vier Thürme um seine gekuppelte Vierung. Professor Ferstel, ihr Erbauer, gewann den Preis mit dem zweiten. Bei der Ausführung büsste er aber gerade jenen Hauptschmuck des Projectes ein, auf den er so viel Nachdruck gelegt hatte. Von seiner kühn componirten, reich gegliederten Kuppel über der Vierung, ist nur ein armes Dachreiterlein übrig geblieben. Das frostige Veto der Geldfrage hat eine schöne Blüthe der Kunst zerstört. Hätte uns hier nicht der fatale Setzerstrike durch vier Wochen hindurch Schweigen anferlegt, so hätten wir schon früher unsere Leser auf die im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellten zwei Modelle gothischer Kuppelbauten aufmerksam gemacht: 1) auf das Modell eines Durchschnittes der Fünfhauser Kirche des Dombaumeisters Fr. Schmidt, angefertigt vom Bildhauer Pokorny; 2) auf das vom Bildhauer Hutterer ausgeführte Modell für den vom Primatial-Architekten Lippert projectirten Umbau des Olmützer Domes. Wir können uns heute nur mit letzterem befassen, weil uns über den ersteren noch das nöthige Material fehlt. Der Dom von Olmütz ist nordöstlich am äussersten Theile der Stadt auf einem hervorragenden Festungswerke gelegen und ist von Erdwällen und einer sogenannten fausse-braie umschlossen, wodurch er sehr beschränkt und eingeengt wird. Dieser nichts weniger als ehrwürdige Bau zeichnet sich dadurch aus, dass er zu den stillosesten, vielleicht auch zu den hässlichsten Domkirchen Oesterreichs gehört. Das Schiff der Kirche, dem zwei kleine schmale Thürme vorliegen, soll aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. Cardinal Franz Dietrichstein liess 1636 den breiteren riesenhaften Chor anbauen. Wahrscheinlich rührt von diesem Bauherrn auch die Idee her, die horizontal abgeschlossenen Thürme mit einer Füllungsmauer zu verbinden, um ein geräumiges Glockenhaus zu erhalten. Das durchwegs glatte Innere wurde weiss getüncht, das Chor mit einem einzigen glatten Tonnengewölbe überspannt, dessen Schliessen mit dem Dachgerüste verankert wurden. An die Gefahr eines sicheren

Einsturzes des Gewölbes bei einem Brande des Daches scheint man nicht gedacht zn haben. Uebrigens wird erzählt, dass man den Einsturz des Gewölbes schon unmittelbar nach dem Baue gefürchtet habe. Beim Auskeilen des Gerüstes hat sich eine so bedeutende Senkung des Gewölbes ergeben, dass man den Einsturz für nahe bevorstehend hielt. Man sagt, der Baumeister habe desshalb, von Verzweiflung getrieben, den Tod in der March gesucht und gefunden. Die Nachkommen desselben aber sollen, wie es heisst, in neuerer Zeit Ansprüche auf Ausfolgung der nnbehoben gebliebenen Baukosten geltend gemacht haben. Die Fordernng des Baumeisters, dessen Bau gegen alle Erwartung doch nicht eingestürzt ist, müsste bis heute zu einem artigen Sümmchen angewachsen sein. Lippert hatte bei seinem Umbauprojecte eine schwere Aufgabe. Er hat sie unseres Erachtens wahrhaft künstlerisch gelöst. Er hat das schmälere und niedere Langschiff mit dem höheren und breiteren Chor durch eine Krenzvorlage geschickt verbnnden, ferner mit bedingter Benutzung des Nebenbanes den polygonen Chorabschluss im Sechseck mit einem Kuppelaufbane angeordnet. Die Kuppel, welche mit Ziergiebeln und Fialen versehen nnd mit einer hohen, aber blinden Laterne bekrönt ist, dient in ihrer oberen Etage als Glockenhaus. Die beiden Thürme an der Westseite präsentiren sich im Projecte auf eine würdige Weise. Ihre Fessel ist gelöst. Sie steigen leicht empor und tragen schlanke, einfache Pyramiden, zwischen welchen sich die mächtige Kuppel gar achtunggebietend ausnimmt. Die nackten Seitenfaçaden wurden belebt, die Fenster erhöht, Pfeilervorlagen angeordnet, das Dach mit einer durchbrochenen Galerie versehen, endlich an der Haupt- und Südfaçade Portale angebracht. Der Dom hat eine Länge von 45, eine Breite von 11, die Kuppel sammt Laterne eine Höhe von 50 Klaftern. Man glaubt mit diesem Bau, der in behauenen Quadern ausgeführt wird, zu welchem Zwecke ein eigener Steinbruch eröffnet worden ist, im nahen Sommer beginnen zu können.

Paris. Angesichts der wachsenden Bewegung und des steigenden Fortschritts, welche sich auf dem Gebiete der Kunstindustrie in England und Deutschland seit einem Decennium kund geben — einer Bewegung, welche in England durch die Gründung des South-Kensington-Musenms, in Deutschland durch die Schnlen von Köln, Nürnberg, Innsbruck, Offenbach, Steinschönau, ferner durch das Berliner Gewerbemuseum, die Stuttgarter Centralstelle, das Oesterreichische Museum u. a. m. ihren Ausdruck findet, beginnt nunmehr auch Frankreich sich einiger Maassen zu beunruhigen. Die grossen Ausstellungen der letzten zehn Jahre haben ihm die bemerkenswerthen Fortschritte der Industrie der Nachbarländer gezeigt; über die wahren Gründe dieses Fortschreitens scheint man sich freilich maassgebenden Orts noch nicht klar geworden zu sein, und sich noch mehr oder weniger der Illusion hinzugeben, als ob diese bemerkenswerthen Producte deutschen und englischen Knnstfleisses zwar in jenen Ländern, aber durch französische um hohen Lohn herangezogene Arbeiter ausgeführt seien. Diese Arbeiter hätten aber (so fügt man als eine Art Beruhigung der heimischen Industrie hinzu) selbst im Auslande, in einer Umgebung, die nicht hinlänglich künstlerisch sei, um ihre Einbildungskraft wach zu halten, ihr schöpferisches Talent sich verringern gesehen. Genau in diesem Sinn drückte sich Herr de Forcade la Roquette jüngst in jener bemerkenswerthen Sitzung des gesetzgebenden Körpers aus, in welcher er, im Interesse des Freihandels, seine vieljährigen Erfahrungen als Handelsminister in längerer Rede entwickelte. Wie viel von den Fortschritten der Kunstindustrie in England und Deutschland auf Rechnung der inländischen Bestrebungen, dieselbe durch Sammlungen und Schulen zu heben, zu schreiben sei, schien Herr de Forcade gar nicht zu ahnen, ja er schien sogar von dem Vorhandensein dieser Schulen und Museen keine Kenntniss zu haben. Wenn die Regierung und der Abgeordnete, den während seiner langen Ministerlaufbahn diese Frage direct und zunächst anging, von dem was im Ausland in dieser Hinsicht geschehen sei, und was in Frankreich zu thun bliebe, vollständig ununterrichtet schien, so werden doch seine Illnsionen von der Unverwüstlichkeit und Lebensfähigkeit des französischen Geschmacks in den industriellen Künsten ohne jenen äusseren Schntz und die Pflege, welche Schnlen und Museen ihm gewähren können, durchaus nicht allgemein getheilt. Es ist in dieser Hinsicht namentlich eine Reihe bemerkenswerther Artikel über den Unterricht in der Kunstindustrie in Süddeutschland anzuführen, welche ein jnnger französischer Kritiker, Herr Eugen Müntz, der sich schon mehrfach um die Verbreitung der Kenntniss und des Verständnisses deutschen Wesens und Lebens in Frankreich verdient gemacht, seit einiger Zeit in der „Gazette des Beanx-Arts" veröffentlicht. Diese Artikel, die, nach ihrer Anlage zn urtheilen, wohl mit der Zeit einen ziemlichen Band bilden werden, sind nicht allein für Frankreich, welches sie zur Nacheiferung auffordern sollen, interessant. Wir erinnern uns anch in Deutschland nicht eine so eingehende und gründliche Zusammenstellung und Besprechung alles dessen, was auf diesem Gebiete seit einigen Jahren geschehen, irgendwo gelesen zu haben; das rege Leben der deutschen Kunstindustrie und das vielseitige Interesse, welches sich für die ihr gewidmeten Schulen und Museen namentlich in Süddeutschland kundgibt, wird von Herrn Müntz, der an Ort und Stelle beobachtet und studirt hat, in sehr übersichtlicher und klarer Weise geschildert; wir erhalten eine Beschreibung der Museen und ihrer Einrichtung, ihrer materiellen Hülfsmittel und ihrer Unterhaltskosten, eine Zusammenstellnng und Vergleichung der Lehrplane der verschiedenen Schulen, eine ruhige Beurtheilung und Würdiguug der streitenden nnd der herrschenden Principien u. s. w. Dass eine solche Arbeit, die überall auf eigener Beobachtung, anf ungedruckten Hülfsmitteln, wie auf solchen gedruckten beruht, die ihrer Natur nach nur eine geringe Oeffentlichkeit haben, auch in Deutschland ihren Werth hat, braucht nicht besonders gesagt zu werden. Die lebhaften Sympathieen, welche der Verfasser überall für Dentschland ausspricht und das liebevolle Verständniss, das vortheilhaft mit der ziemlich widerwilligen Anerkennung contrastirt, die deutsches Wesen in Frankreich noch immer findet, verdient nicht minder rühmend erwähnt zu werden.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 12. Köln, 15. Juni 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Baugeschichte des Mainzer Domes, vom Jahre 1159—1200.

Urkundlich dargestellt und kritisch untersucht von Friedrich Schneider, Dom-Präbendat und Custos zu Mainz.

(Fortsetzung.)

II.

Prüfen wir nun die Annahmen, welche bisher in der Geschichte des Domes über den Umfang und Einfluss der Ereignisse vom Jahre 1159, wo im October die Erstürmung des Domes erfolgte, bis zu dem grossen Dombrande am Schlusse des 12. Jahrhunderts aufgestellt wurden, im Lichte unserer beiden Urkunden.

Werner [1]) übergeht die Ereignisse des Jahres 1159 mit Rücksicht auf den Dom schweigend und scheint denselben keinerlei Bedeutung beigelegt zu haben; Wetter [2]) dagegen hatte die Wichtigkeit der von Joannis [3]) mitgetheilten Erzählung nach der *Vita Arnoldi* für die Geschichte des Domes erkannt und erwähnt der Erstürmung desselben mit folgenden Worten: „Hingerissen von ihrer Wuth, drangen sie (die Gegner Arnold's) mit Sturm in den Dom ein, bemächtigten sich desselben und setzten ihn in Vertheidigungszustand, entschlossen, sich dieser Kirche als einer starken Feste zu bedienen und von ihren Höhen herab den Erzbischof, falls er zurückkehren sollte, mit Waffen und Geschoss zu bekämpfen."

1) Der Mainzer Dom und seine Denkmäler. Mainz, 1826, Bd. I. p. 242.
2) Geschichte u. Beschreibung des Domes zu Mainz, 1835, p. 20.
3) *Rer. Mog. II*, p. 85 u. 86.

Zur genaueren Feststellung des Thatbestandes setzen wir die betreffende Stelle aus der *Vita Arnoldi Archiepiscopi Moguntini* [1]) vollständig hieher:

Protinus ergo, ut domnus metropolitanus de civitate egressus fuerat, illi, rupto federe, violata fide, fracto concordie bono, confuso fasque nefasque, unanimiter cum toto populo, quibus antea indulgebatur, immani et sacrilega audacia ipsam domum Domini ecclesiam scilicet maiorem, ut ab ipsa inciperet iudicium, occupaverunt armaverunt et incastellaverunt. Et coram altari, coram mensa Domini, ubi sanguis et corpus Domini conficitur, ubi dominice passionis misterium commemoratur, officinam impudicitie, et abhominabilis voluptatis lacunam, meretricumque lupanar, et immundissime luxurie scortique fecerunt prostibulum. Exinde, fractis foribus, prorumpentes in erarium ipsius ecclesie, ubi sancta condebantur sanctorum, fures et latrones et sacrilegos et immundissimos diaboli satellites constituentes ibidem custodes, nec Deum nec hominem nec ipsa sancta verentes, sacrilega et impiissima manu demoliti sunt sanctuarium; et omnia profanantes omnemque thesaurum ecclesie et domni episcopi, quidquid sacrum, quidquid Deo dicatum, quidquid intus sub Dei protectione depositum fuerat, temeraverunt. Ipsa sacrata indumenta, et omnem templi decorem, privilegia antiquitatis, ecclesie librarias et antiquarias destruxerunt et tanquam margaritas porcorum vestigiis exesas cuncta ... Et sic, domum Domini irreverenter ac contumeliose prostituentes hactenus, qualiter domno episcopo inferrent perniciem, omni sollicitudine pertractabant.

1) Jaffé l. c. p. 633.

Die Tragweite dieser Ereignisse erhellt überdies aus dem Umstande, dass die *Vita Arnoldi* an acht verschiedenen Stellen [1]) noch dieser Profanation und Verwüstung des Domes gedenkt, und es ist nicht bloss der Verfasser der *Vita*, welcher hier seinem Gefühle Ausdruck gibt, auch aus dem Munde Arnold's [2]) selbst vernehmen wir die schmerzlichste Klage über die Entheiligung des Hauses Gottes; endlich aber rügt Kaiser Friedrich I. in dem Urtheil [3]), welches er von Crema aus über die Aufständischen ergehen liess, mit den stärksten Ausdrücken die an der Mainzer Kathedrale verübte Unbill. Er nennt es ein unerhörtes Verbrechen, dass sie in dem Dom wie in einem Castell sich verschanzt hatten. Mit der grössten Ausführlichkeit recapitulirt er in dem Urtheil den ganzen Vorgang, und die erste Auflage, welche den Mainzern gemacht wird, betrifft die Herstellung des Domes und die Erstattung des ganzen verübten Schadens.

Dass der Einfluss dieser Vorgänge auf den Dom in ihrer Bedeutung ganz unterschätzt wurde, erhellt aus der bezüglichen Aeusserung von Quast's [4]), welche wir der eben angeführten gleichzeitigen Quelle gegenüber stellen. „Bei dem Aufruhr der Bürger gegen den Erzbischof Arnold, seit 1159, ward der Dom zum Theil als Festung genutzt und blieb gewiss nicht unbeschädigt; doch wird uns nicht gemeldet, dass er ganz oder theilweise zerstört worden sei."

Wenn Wetter [5]) sagt, dass bei Schleifung der Mauern und Wälle im Jahre 1163 der Dom nicht, wie Serrarius und Andere meinen, verheert worden, sondern ungefährdet geblieben sei, so ist diese Annahme allerdings richtig, weil das Gegentheil geradezu undenkbar wäre; allein unrichtig ist die stillschweigende Voraussetzung, dass der Dom damals bereits wieder hergestellt gewesen sei. Denn keineswegs waren es 30 Jahre der Ruhe, welche bis zu dem neuen Unfall, dem Brande, an der Kirche vorübergingen [6]).

Der Dom blieb vielmehr in seiner Verwüstung liegen. — Die Nachsicht Arnold's, durch welche der kaiserliche Urtheilsspruch so sehr gemildert wurde, ermuthigte seine unerbittlichen Feinde aufs Neue. Die Verschwörung begann abermals und erreichte nach wenigen Monaten (24. Juni 1160) in dem Morde Arnold's ihren Höhepunct. Offenbar aber war dieser kurze Zwischenraum zur Wiederherstellung des Domes eben so wenig geeignet als die folgende Zeit der anarchischen Verwirrung, welche durch die ehr- und habsüchtigen Bewerbungen um den erledigten Bischofsstuhl nur noch vermehrt, bis zum kaiserlichen Machtspruch des Jahres 1163 sich hinauszog.

Unmöglich konnte Conrad gleich nach seiner ersten Anwesenheit in Mainz schon Hand an's Werk legen. Im folgenden Jahre 1164 finden wir ihn auf der Reise nach Spanien und am Hofe Alexander's III. in Frankreich; um Pfingsten 1165 endlich musste er dem Zorne des Kaisers entfliehen. Seinem Nachfolger Christian liessen jedoch die Geschäfte des Reichs und die fortgesetzten Heereszüge in Italien schwerlich Musse, für die Herstellung seiner Kathedrale zu sorgen. Kennen wir ja doch nur eine einzige Urkunde von ihm, welche das Domstift betrifft, jenen Brief nämlich, worin er demselben am 5. März 1167 von Faenza aus die Kirche zu Nieder-Olm überträgt; die übrigen Notizen über seine Sorge für die geistlichen Stiftungen sind sehr gering, und noch weniger erfahren wir über seine sonstige landesfürstliche Thätigkeit. Zudem waren seine Finanzen durch die grossen Ausgaben für seine glänzende Hofhaltung und die mannigfachen Kriegszüge in so üblem Stande, dass er ansehnliche Besitzungen seines Territoriums an Laien verpfänden musste [1]). Seine Anwesenheit in Mainz scheint eben so selten, als vorübergehend gewesen zu sein. Denn unter den Urkunden, welche von ihm bekannt sind, erscheinen nur drei in Mainz selbst ausgestellt, und zwar vom 19. März 1168, 17. Januar 1170 und 2. August 1171.

Unsere Annahme, dass der Dom fortwährend verwüstet blieb, erhält aber positive Bestätigung durch die Actenstücke Guibert's und Conrad's I.

Guibert entwirft nämlich als Augenzeuge ein Bild des Domes, wie er ihn wiederholt während seines dreijährigen Aufenthaltes auf dem Rupertsberge gesehen hatte. Die Gründe, welche diese Anwesenheit zwischen den Jahren 1171—77 wahrscheinlich machen, wurden oben erwähnt. Er sagt: ... *Quociens pro causis necessariis ad officiales Ecclesie Moguntiam mittebar, videns civitatem dirutam et templum adeo splendidum nunc extreme desolationis imaginem praeferens, ingemiscebam.*

An einer früheren Stelle schon hatte er seinem Schmerz über den Zustand des Domes Ausdruck gegeben, wo er an die geschichtlichen Ereignisse seit Arnold's Tod anknüpft:

„Dieser berühmte und ausgezeichnete Dom, der alle

1) Jaffé l. c. p. 635, 636, 637, 638, 641, 642, 647, 651.
2) Jaffé l. c. p. 647.
3) Jaffé l. c. p. 641; *quod ipsam domum Dei, ecclesiam maiorem, quod a saeculo non est auditum, incastellaveritis*
4) Rom: Dome; p. 9.
5) l. c. p. 23.
6) l. c. p. 23.

1) Varrentrapp l. c. p. 46.

anderen in Deutschland überstrahlte... dessen Boden früher mit Einlage von kostbarem Gestein bedeckt war [1]), das Bennacrucifix von 600 Pfunden Goldes besass, ferner durch alle erdenklichen Prachtgeräthe ausgezeichnet war... *totius venustatis sue cultu destitutum est. Ita peccatis exigentibus prima et insignis, sublimisque citerioris Gallie civitas Moguntia, dum deesset Sacerdos iustus... usque ad terram humiliata est... adeo ut quilibet intuens illam, licet ferreus, cogeretur obstupescere et lamentum assumere, considerans eius magnificentiam priorem in confusionem versam et inclitos illius honores redactos in nichilum.*

Schon durch dieses Zeugniss wird die Annahme Wetter's, dass der Dom mit der Erhebung Conrad's (1161) seiner Bestimmung, also dem gottesdienstlichen Gebrauche, wieder übergeben worden sei, wesentlich modificirt.

In voller Bedeutung aber tritt die Sachlage aus den Worten Conrad's selbst hervor. Erklärt er doch geradezu, dass er noch bei seiner Rückkehr aus dem Exil 1183 den Dom als Ruine im eigentlichen Sinne getroffen habe. Weder der Wortlaut der Urkunde, noch der Zweck und die ganze Haltung des Actenstückes lassen den Gedanken an rhetorische Uebertreibung aufkommen; es ist vielmehr nach Ausdruck und Stil die Wahrheit in nacktester Form, eine Aufzählung von unbestreitbaren, weil allbekannten Thatsachen, wenn er sagt: *Ecclesiam S. Martini.. sine hostio, sine tecto, sine omni commoditate invenimus.* Der letzte Zweifel, dass es sich etwa nicht um die Domkirche des h. Martinus handle, sondern etwa um die Gebäude des Domstifts wird, von dem ganz constanten Sprachgebrauche abgesehen, völlig beseitigt durch die ausdrückliche Erwähnung der von dem Dom abhängigen Bauten. *Destructa etiam fuit per destructionem castrorum et aliorum edificiorum.*

Alles, was Conrad zur Herstellung des Domes that, überschritt jedoch nicht die Gränzen eines Restaurationsbaues, und wohl schwerlich dürfte die Herstellung des Dachwerks auch ohne Weiteres auf eine neue Einwölbung der ganzen Kirche oder auch nur eines grösseren Theils bezogen werden. Unter *tectum* werden wir das Dach im eigentlichen Sinne zu verstehen haben. Da der Schiffbau des Domes spätestens nach dem Brande von 1137 in seiner jetzigen Anlage erbaut und mit massiven Gewölben versehen wurde, so konnten dieselben sich doch ganz wohl durch die 30jährige Verwüstung erhalten haben. Das Dach aber hatten die Aufständischen wahrscheinlich desswegen zerstört, um das Einwerfen von brennenden Geschossen wirkungslos zu machen und um von der Höhe des Baues und den Thürmen herab die umliegenden Theile der Stadt zu beherrschen.

1) l. c. *pavimento pretiosorum crustis lapidum interlito.*

Die genauere Kenntniss dieser Periode ist jedoch in einer anderen Beziehung von Wichtigkeit. Sie bietet uns nämlich den Schlüssel zum Verständniss jener weitgehenden Bauthätigkeit, welche wir in Folge des etwa nach 1191 erfolgten Brandes eintreten sehen. Hätte das entfesselte Element ein Gebäude von unerschüttertem Bestande und tadelloser Beschaffenheit getroffen, so wären sicherlich die Folgen nicht so bedenklich und die Herstellungsarbeiten nicht so umfassend gewesen. So aber vermochte der Bau, an welchem eine 30jährige Verwüstung ihre Spuren tief eingegraben hatte, nicht mehr den genügenden Widerstand zu leisten; wir sehen darum die Herstellung nach dem erwähnten Brande Dimensionen annehmen, welche fast einem Neubau gleichen und dem Dome in seiner Gesammtarchitektur einen nicht unwesentlich veränderten Charakter aufprägen.

Conrad sollte nämlich nicht lange die Früchte seiner Thätigkeit geniessen. Die Hoffnung auf eine bessere Gestaltung der Dinge blühte in Mainz wieder empor [1]); unter dem Schutz und der steten Sorge des wachsamen Hirten fand man Trost für die vorausgegangenen Trübsale. Aber der Zorn Gottes war noch nicht versöhnt; so leitet *Christiani Chronicon* die Erzählung eines furchtbaren Dombrandes ein. *Nam ignis egressus est de foro foeni, quem veniens ventus ab oriente detulit super templum. Combustaque ecclesia et libri multi et boni, privilegia quoque multa et valde utilia sunt consumpta; etiam pars ornatus magna, partim ignibus devorata, partim per asportationem subtracta* [2]).

Dieser Brand wird von Schunk [3]) in das Jahr 1190, von Wetter [4]) in das Jahr 1191 versetzt. Die Kenntniss dieses Ereignisses verdanken wir einzig der angezogenen Stelle aus *Christiani Chronicon* [5]). Fassen wir dieselbe im Zusammenhange auf, so ergibt sich nur, dass der Brand im Allgemeinen in die Zeit nach dem Tode Friedrich's I. (10. Juni 1190) gehört. Auf Grund dieser Nachricht lässt sich somit ein genaueres Datum nicht fixiren. Nicht unbegründet erscheint jedoch die Annahme von Hennes [6]), dass der Brand erst nach Conrad's Rückkehr *(pastoris proprii protectione et praesentia)* von der

1) Jaffé l. c. p. 694. *Jam sperabat ecclesia Maguntinensis post tot calamitates miserias pressuras iacturas aerumnas fletus et vulnera in statum surgere potiorem, et pastoris proprii protectione et praesentia consolari. Sed adhuc divina hoc ultio non admisit.*
2) Jaffé l. c. p. 694.
3) l. c. p. 24.
4) l. c. p. 23. Vergl. v. Quast l. c. p. 9.
5) Jaffé l. c. p. 694.
6) l. c. p. 161. Vergl. (May) Conrad I. p. 132.

Krönung Heinrich's VI. (1191) stattgefunden habe; indess will damit nur gesagt sein, dass das Ereigniss nicht wohl der Zeit vor 1191, möglicher Weise selbst einer noch späteren Periode angehöre. Auch bezüglich dieses Vorfalles ist uns der Brief des Guibert von Gembloux von wesentlichem Werthe.

Die Kunde von einer neuen Verheerung des Domes durch eine Feuersbrunst bewegte tief sein Mitgefühl für jene Kirche, der er mit so treuer Liebe zugethan war. Alle seine Gedanken sind nunmehr auf die Wiederherstellung des Martinus-Domes gerichtet; auch er sucht seinerseits das Werk zu fördern und von diesem Verlangen beseelt, schreibt er an Conrad. Hierin liegt das praktische Ziel, welches der vorliegende Brief erstrebt.

Wohl mochte Guibert Kenntniss davon erhalten haben, dass Conrad, wie auch aus *Christiani Chronicon* [1]) erhellt, die Herstellungsarbeiten zwar wieder aufgenommen, jedoch keineswegs sobald zu Ende geführt hatte. Mangel an hinreichenden Mitteln, sowie die bewegten Zeitereignisse scheinen auf den Fortgang der Arbeiten hemmenden Einfluss geübt zu haben. Conrad war gerade damals durch wichtige Missionen vielfach von seinem bischöflichen Sitze entfernt; selbst zur Theilnahme am Kreuzzuge schickte er sich noch an.

Guibert findet unter diesen Umständen den Aufbau der Kathedrale seines innig geliebten Patrons Martinus gefährdet. Desswegen bietet er seine ganze Beredsamkeit auf und dringt in Conrad, dass er der endlichen Herstellung jenes sichtbaren Hauses des h. Martinus eingedenk sein möge, nachdem er selbst den Stuhl des h. Martinus wieder erlangt habe; nicht zuletzt, sondern zuerst [2]) solle er darauf Bedacht nehmen. Und um ihn gewiss von dem Heereszug nach dem h. Lande abzuhalten, stellt er ihm vor, wie sein Vorgänger Christian I. ohnehin mehr mit militärischen, als apostolischen Angelegenheiten beschäftigt, ganz in weltlichen Dingen aufgegangen sei; er habe für den irdischen und nicht für den himmlischen Herrscher gefochten und sei mehr bestrebt gewesen, dem Kaiser was des Kaisers, als Gott zu geben, was Gottes war.

Obgleich Guibert's Brief nun nicht, wie für die frühere Verheerung der Domkirche, neue oder erweiternde Angaben über diesen Brand und dessen Folgen enthält, indem bezüglich der letzteren seine Kenntniss bloss eine mittelbare ist, und er demzufolge sich auf die Erwähnung der Thatsache beschränkt, so lässt sich daraus doch in mancher Beziehung Licht über die auf den Brand folgende Zeit gewinnen, inwiefern sich nämlich die Restauration unmittelbar an die Katastrophe anschloss oder nicht. Auch in diesem Puncte möchten wir, auf Guibert gestützt, uns zur Annahme berechtigt halten, dass der Wiederaufbau des Domes keineswegs so rasch beendigt worden sei, wie Wetter [1]) und nach ihm von Quast [2]) glaubt. Nach deren Annahme wäre die Restauration bereits 1196 vollendet gewesen; dieser Meinung stehen indess schon die Worte Schunk's [3]) entgegen, welcher sagt, dass die Kirche lange im Schutte liegen geblieben sei. Darf diese allerdings etwas vage Angabe nicht allzuweit ausgedehnt werden, so wird dieselbe doch bis zu einem gewissen Grade durch Guibert unterstützt.

Guibert schrieb, wie wir oben gezeigt, nicht vor dem Jahre 1196—97. Seine Worte bezeichnen aber den Dom bei Abfassung seines Briefes als Ruine, deren Aufbau er beschleunigt zu sehen verlangt. Es ist damit der Schluss vollkommen berechtigt, dass die Herstellung nach dem Brande sich möglicher Weise mehrere Jahre verzögert habe. Bei dem lebhaften Verkehr Guibert's mit den Rheinlanden kann nämlich die Vermuthung keinen Raum finden, dass er nach Jahren noch über das Schicksal des Domes in der grössten Unkenntniss sich befunden habe; sein Brief mit der darin enthaltenen Mahnung wäre alsdann hinter den Ereignissen nachgehinkt, indem die seit langer Zeit erfolgte Herstellung des Domes ihm unbekannt müsste geblieben sein.

Im Hinblick auf das vielbewegte Leben Conrad's und die durch die vorausgegangenen Ereignisse gewiss geschwächten Hülfsquellen ist es vielmehr sehr naheliegend, dass die Restauration des Baues, weil sehr umfangreich, spät begonnen wurde und aus allen diesen Gründen auch nur langsam vorschritt.

An dieser Stelle ist noch ein Ereigniss einzuschalten, welches zwar ebenfalls nicht ganz sicher datirt, aus der Regierungszeit Conrad's einen neuen Unfall für den Dom in sich schliesst und uns für die Kenntniss vom Fortgang des Baues nicht ohne Wichtigkeit ist.

Post paucos annos, sagt nämlich *Christiani Chronicon* [4]), *ventus, veniens ab occidente, pinnaculum templi deiecit. Erat autem ligneum et super ciborium antiquum collocatum. Cum tanto autem impetu in ipsam structuram ventus irruit occidens, ut quasdam trabes in Rhenum mitteret, quasdam ultra Rhenum ad miliare iuxta villam Hochheim*

1) Jaffé l. c. p. 695. *Venerabilis autem pontifex dominus Conradus novam monasterii fabricam inchoavit, sed non consummavit.*

2) *Inter prima, instantissimam curam habeatis.*

1) l. c. p. 32: Wetter scheint seine Meinung bezüglich dieses Punctes jedoch in etwa geändert zu haben; vergl. den von ihm geschriebenen Text zu Emden: Der Dom von Mainz, 1858, l. c. p. 6.

2) l. c. p. 10.

3) l. c. p. 25.

4) Jaffé l. c. p. 695.

in aëre deportaret [1]). *Certissimum a multis famabatur, quod non ventus, sed diabolus hoc fecisset. Erant enim trabes quercinae et abiegnae quantitatis illius, quae in torcularibus solent esse. Ego memor sum ultimum accidisse. In omnibus his non est aversa ira Domini, sed adhuc manus eius extenta.*

Mit Recht wird aus dieser Notiz gefolgert, dass beim Eintritt dieses elementaren Ereignisses die Herstellungsarbeiten bis zu einem gewissen Abschluss gekommen waren. Indessen dürften Wetter [2]) und v. Quast [3]) darin etwas zu weit gegangen sein, dass sie bei jenem Unfall auch das Schiff bereits hergestellt sein lassen. Wir werden vielmehr sicherer gehen, wenn wir nach dem Wortlaute der angezogenen Stelle bloss die Ostpartie als relativ vollendet annehmen; es ist selbst die Vermuthung zulässig, dass der Sturm das Zimmerwerk noch vor der gänzlichen Vollendung des Thurmbaues herabgestürzt habe.

In Betreff der Zeitbestimmung dieses Ereignisses glaubt Wetter [4]) dem Chronicon das Jahr 1196 hiefür entnehmen zu können; auch hierin geht er mit v. Quast [5]) wiederum offenbar zu weit. Denn der Chronist gibt kein bestimmtes Datum an; er berichtet bloss, dass es wenige Jahre nach dem gleichfalls nicht bestimmt datirten Brande sich zugetragen habe. Wenn der nach der Erzählung dieses Sturmwindes berichtete Kreuzzug Conrad's von Christian mit den Worten: „*Post haec iter coepit*", eingeleitet wird, so ist damit keineswegs gesagt, dass das vorerwähnte Ereigniss in der Zeitfolge dem Heereszug unmittelbar vorausgegangen sei, so dass, wenn der Kreuzzug 1197 Statt fand, der Sturm mit Sicherheit in 1196 zu setzen wäre; es lässt sich im Gegentheil mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten, dass der Chronist sich in der Erzählung der beiden für den Dom so verhängnissvollen Ereignisse gar nicht genau an die zeitliche Aufeinanderfolge gehalten habe. Als Beleg hiefür möge dienen, wie er wenige Zeilen später [6]) in einer ganz ähnlichen Art den 1231 erfolgten Tod Ludwig's I. von Bayern mitten zwischen den Ereignissen des Jahres 1200 berichtet. In beiden Fällen entsprach es nämlich seiner Tendenz vielmehr, auf die rächende Hand Gottes in der Fügung der Ereignisse hinzuweisen, als dieses für ihn so wichtige Argument im Interesse einer genau eingehaltenen chronologischen Aufzählung zu opfern. Demnach bliebe es unverwehrt, den verheerenden Sturm mit seinen Folgen selbst nach 1197 zu setzen; jedenfalls darf das Jahr 1196 nicht mit Bestimmtheit dafür festgehalten werden [1]).

Im Anschluss an diese geschichtlichen Erörterungen sind nun die erwähnten Daten auf ihren specifisch baugeschichtlichen Gehalt zu prüfen.

Nach *Christiani Chronicon* [2]) brach das Feuer auf dem östlich vor dem Dom gelegenen Heumarkte aus. Der Wind kam unglücklicher Weise von Osten und trieb die Flammen gegen den Dom. Aller Wahrscheinlichkeit nach fingen die östlichen Theile zunächst Feuer, welches sich bei der östlichen Richtung des Windes auf die nach Westen liegenden Theile fortpflanzte, so dass die ganze Kirche *(combusta ecclesia)* in Flammen gesetzt wurde. Diese Ausdrucksweise des Chronisten erhält Licht durch die gleichfolgende Beschreibung des Unfalles [3]), welcher durch den Sturm einige Jahre später herbeigeführt wurde. Hier bezeichnet er ganz genau den beschädigten Theil des Domes *(pinnaculum templi ... ligneum et super ciborium antiquum collocatum)* und gränzt damit das Ereigniss und seine Folgen scharf ein.

Es berechtigt daher nichts zur Annahme, dass er bei der vorausgegangenen Erzählung des Brandes den Ausdruck *ecclesia* in vager Bedeutung gebraucht und den Umfang der Feuersbrunst dadurch über Gebühr vergrössert habe. Weiterhin lässt nicht minder die Grösse der entstandenen Verluste einen Rückschluss auf den Umfang der Katastrophe zu. Denn bei einer bloss partiellen Verheerung durch Feuer lässt sich kaum ein so ausserordentlicher Schaden an der Büchersammlung und dem Archiv, so wie an Kirchengeräthen erklären; es muss vielmehr das Hauptgebäude des Domes in seinen brennbaren Theilen nebst Nebengebäuden, wie Bibliothek, Archiv und Sacristeiräumen ein Raub der Flammen geworden sein. In der That findet nach Vollendung des Westchores (1239) die Einweihung neuer Stiftsgebäude am Dom, der Memorie, des Kreuzganges u. s. w., statt. Da zum Bau der Kirche selbst die Mittel nur schwer aufgebracht werden konnten, so lässt sich der Neubau der Nebengebäude nur unter dem Gebot der Nothwendigkeit verstehen; sie werden eben auch aus den Zeiten des Brandes noch zerstört gewesen sein. Diese Auffassung findet durch die Art, wie Guibert von dem Ereig-

1) Ein Ereigniss ähnlicher Art wird berichtet in Böhmer, Fontes II, p. 4. *Annales Colmarienses a. 1266. Claustrum et villam Luceriam ventus sive turbo pro magna parte destruxit et pinnam templi in terram a longe portavit.*
2) l. c. p. 33.
3) l. c. p. 10.
4) l. c. p. 33.
5) l. c. p. 10.
6) Jaffé l. c. p. 695—696.

1) Vergl. Hennes Bilder, p. 161.
2) l. c. p. 694.
3) l. c. p. 695.

nisse spricht, ihre wesentliche Bestätigung, indem er die Verheerung durch das Feuer noch kläglicher, als jene unter Arnold schildert, *miserabilior ... principalis Ecclesie exustio secuta est.* Auch auf die grossen Verluste von Werthgegenständen scheint er hinzudeuten: *incendii desolatione totius venustatis sue cultu destitutum est.* Wenn er endlich den Erzbischof an den Wiederaufbau mahnt, so musste er sich um so mehr hüten, die Folgen des Brandes in allzustarken Farben aufzutragen, weil man leicht ihn alsdann der Uebertreibung zeihen konnte; er würde dadurch dem Zwecke seiner Bemühungen selbst geradezu entgegengearbeitet haben. Nur herbe Wahrheit werden wir darum in den Ausdrücken, wie in den vorerwähnten, so in dem Folgenden zu finden haben: *de reparatione ... Domus B. Patroni Vestri Martini ... modo heu per incensionem horribilis et deserte ... instantissimam curam habeatis.*

Eine Bestätigung dieser Annahme finden wir in weiterer Linie in den Worten, womit *Christiani Chronicon* [1]) der Wiederherstellung des Domes gedenkt; er bezeichnet dieselbe geradezu als einen Neubau: *novam monasterii fabricam inchoavit.*

Mit dieser Auffassungsweise stimmen die Urtheile der neueren Geschichtschreiber des Domes im Wesentlichen überein.

Die grösste Bedeutung legt Schunk [2]) dem Brande bei. Obschon in der Beurtheilung der Bauformen nicht competent, verdienen seine Angaben mit Rücksicht auf die reichen Quellen, welche ihm zur Verfügung standen, wie auf die Gewissenhaftigkeit und Treue seiner Studien nach unserer Ueberzeugung ganz besondere Beachtung. An der Domkirche war, nach seinen Worten, nicht allein nichts zu retten, sondern die Mauern wurden an beiden Seiten so sehr beschädigt, dass sie beinahe von Grunde auf wieder mussten erneuert und aufgeführt werden. Er fügt ferner bei: „Die Kirche blieb indessen, weil man den nöthigen Kostenaufwand nicht aufzubringen wusste, lange in ihrem Schutte liegen.“

Wetter [3]) findet dies theilweise übertrieben; aber auch er bezweifelt nicht, dass die Erneuerung der Seitenmauern nothwendig geworden sei. Dieser Ansicht neigt auch v. Quast [4]) sich zu, indem ihm ein grosser Theil der ehemaligen Aussenseiten scheint erneuert zu sein; in diesem Falle wären auch die Seitenschiffe neu eingewölbt worden.

1) l. c. p. 695.
2) Kurz gefasste historische Nachricht von der Domkirche in Mainz 1809, p. 24.
3) l. c. p. 26.
4) l. c. p. 15, Nr. 3.

Auch die Gewölbe des Mittelschiffes waren so beschädigt, dass sie nach dem zusammenstimmenden Urtheil von Wetter, Schnaase, Kugler und v. Quast musste erneuert werden, und diesem Umbau gehört die jetzige Wölbung an.

(Schluss folgt.)

Das Crucifix in der neueren Kunst.

Von Dr. F. Stockbauer.

A.

In der Malerei.

I.

Der allgemeine Grundzug, der die ganze neuere Zeit und Kunst und Wissenschaft in ihr durchzieht, ist die Betonung der persönlichen und individuellen Freiheit: der Freiheit des Geistes und des Herzens. Das Streben danach ist wie ein leuchtender Strahl, der in allen Verhältnissen und Zeitlagen sich manifestirt; der rastlose Pulsschlag, der unaufhörlich und immer thätig in den Völkern und den Einzelnen wirkt. Dieser Drang nach Freiheit zertrümmerte hundertjährige Formen und Bildungen, brach mit den traditionellen Ueberlieferungen und drang hinaus über die Gränzen des herkömmlichen Gewohnten. Auf Grund dieses allgemeinen Strebens erstand eine neue Wissenschaft in jugendlicher Kraft und brach die Kunst aus der typischen Starre hieratischen Bannes; Künstler und Handwerker rissen den Wall nieder, mit dem die Hörigkeit sie in ihrer Selbständigkeit beengt hatte, und entzogen sich mehr und mehr den klösterlichen Beschränkungen, welche die anfänglichen Zunftordnungen auflegten. Selbst die beiden Spitzen der Gesellschaft, Kaiser und Papst, mussten mit dieser neuen Zeitrichtung einen Compromiss schliessen und ihre Berechtigung wenn nicht anerkennen, doch gewähren lassen.

Dieser neue herzensfreudige und freie Geist schuf sich auch seine religiösen Bilder in freier und selbständiger Weise, und wenn je, so ist er hier berechtigt und in seinem Eigen. Ist doch das Christenthum in seinem ganzen Umfange und im strengen Gegensatz zum Mosaïcismus Religion des Herzens und gerade darum Religion der freien Kunst. Auf das Herz legt es den ganzen Schwerpunct der Sittlichkeit und dieses heiligt und schirmt es auch in seinen geheimsten Rechten und Zuständlichkeiten. Wie die Bäume des Waldes und die Gräser des Feldes sind die Menschenherzen verschieden,

verschieden grundgelegt in Anlagen, Neigungen und Bedürfnissen von einem und demselben Schöpfer, der auch die Natur geschaffen. Die Verehrung dieses allmächtigen Schöpfers, diese Religion will nicht eine nach Schablonen gerichtete und geartete Thätigkeit dieser Herzen, auch nicht in Bezug auf ihn. Das Christenthum sollte die Sonne sein mit Licht und Wärme, welche die in den Menschenherzen grundgelegten Keime zur Blüthe brächte, verschieden nach ihrer verschiedenen Art, wie die Blumen des Feldes verschieden blühen in ihrer Art. Wo dieser Grundsatz anerkannt war, da zeigte sich auch thatsächlich jener reiche Kunstgarten mit seinem Blüthenfrühling, Eins in der Idee, aber verschieden in der Form nach der individuellen Begabung des Künstlers. Wenn aber dieser Einfluss des Christenthums anders ward aufgefasst, wenn man den freithätigen Pulsschlag, der zwischen ihm und dem Menschenherzen Statt finden sollte, aufhob und durch ein mechanisches Räderwerk aus kirchlichen oder weltlichen Fabriken ersetzte: da starb die Kunst ab, vertrocknete und verdarb, wie dies nicht Einmal ist vorgekommen, äusserte sich in leeren Formen und bedeutungslosen, weil nicht aus dem Leben gewachsenen, Gebilden.

Von diesen Grundsätzen ausgehend, hat die neuere religiöse Kunst gegenüber der Typik der alten nicht nur ihre Berechtigung, sondern auch den Vorzug, den die Hellenen den Werken des Phidias und Polyklet vor denen der archaischen Schule gaben. Es ist ein himmlischer Garten, der sich öffnet, und ein Blüthenreichthum in demselben, der eben so sehr die Religion verherrlicht als den Künstler ehrt. Das Bewusstsein, aus sich selbst, aus der tiefsten Herzenserfahrung ihre Gebilde schaffen zu können, beziehungsweise zu müssen, gab den Meistern jenes Vertrauen zu sich und jene Tiefe [1]) und Zartheit der Empfindung, die keine Schule und kein äusserer Einfluss ersetzen konnte. Das Christenthum war wirklich die Sonne, zu der Alles schaute, um die sich Alles drehte, und Jeder brachte entgegen, was er besass, die Früchte seines eigenen Gartens, die Gebilde seines Herzens in der Kunst.

Während früher die Kunstgebilde im Allgemeinen und namentlich die Kreuzbilder eine schematische Einförmigkeit zur Schau trugen, Alles mehr Einen Sang sang, und den oft unbehülflich genug, klang jetzt ein frisches und freudiges Lied voller Jubel zum Himmel empor, schwang ein neuer, eingeborner und im Herzen heimathberechtigter Geist seine Flügel über das Abendland, und mit ihm kehrte jene Seligkeit der Empfindung in die Kunst ein, die wir noch nach Jahrhunderten hier und da nachempfinden.

Im Zusammenhang mit dieser gemüthvollen Kunstauffassung verlor sich die typologische Umstellung und Ausstattung des Crucifixbildes. Diese war eine Frucht der Scholastik, und aus dem Verstande, nicht dem Herzen gekommen. Eine Zeit, die in der Wissenschaft jeden Satz mit einer Reihe von Definitionen, Quästionen, Positionen, Decisionen und Responsionen umstellte, dass er wie ein von Thürmchen, Streben, Fialen und Wimpergen umsäumtes gothisches Münster aussah, fand auch an einem ähnlichen Aufbau von Beziehungen und Parallelen um das Kreuzbild besonders Gefallen und lag dies im Geist der Zeit. Aber mit der erweiterten Herrschaft des Gemüths in der Schule sowohl als im Leben wurde der Fortsetzung dieser Richtung die Quelle abgeschnitten und zugleich mehr und mehr deren Verständniss verloren, was auch wieder zum Aufgeben derselben beitrug.

Nur vier Motive wurden aus dem grossen Reichthum des symbolischen Beiwerks um das Crucifix in die neue Zeit mitgenommen: das Bild der Schlange und die Darstellung des Kreuzes als lebendiger Stamm, die Bilder der Evangelisten und in modificirter Umbildung die Verbindung der heiligen Dreifaltigkeit mit dem Crucifixe. — Letztere wurde früher nur angedeutet: der Vater durch die segnende Hand und der heilige Geist durch die Taube oder einen Kranz. Auf dem Lotharkreuz hält eine Hand einen Kranz mit der Taube; zuweilen kommt die segnende Hand allein auf dem oberen Kreuzesbalken vor. In den Gemälden, die Suger in St. Denis ausführen liess, hielt Gott Vater ein grosses grünes Kreuz mit dem Crucifixus, umgeben von den 4 Evangelistensymbolen [1]). Diese Darstellung ist die gewöhnliche geworden; Thomas und Barnabas von Modena haben sie wiederholt [2]), Albrecht Dürer sie ausgeführt [3]) und bis in unsere Zeit ist sie beliebt geblieben. Albertini [4]) lässt das Kreuz, anstatt vom Vater, von Engeln tragen, und auf dem Kreuze in Wechselburg hält Gott Vater in der obersten Kreuzrose die Taube auf dem linken Arm; weitere Variationen dieses Bildes sind seltener [5]).

1) Bezeichnend hiefür ist eine Begebenheit, die Kugler aus dem Leben des Malers Spinello aus Arezzo, † 1408, nacherzählt. Dieser hatte in der Kirche *degli angeli* den Sturz der Engel gemalt; als er das Bild vollendet hatte, erschien ihm im Traume Lucifer genau so, wie er ihn gemalt hatte, und beklagte sich über seine so furchtbar hässliche Darstellung. Und der Künstler erschrak über diese seine eigene Schöpfung so, dass er irrsinnig wurde und bald darauf starb.

1) Labarte, les arts industriels, II. pl. 94.
2) Agincourt, Malerei, tf. 133 u. 134.
3) Kugler's Atlas.
4) Galleria dell' accademia delli belli arti di Firenze.
5) Cfr. Didron, iconogr. chrét. p. 232, 520, 592 u. 593.

Das griechische Crucifixbild, das der Geschichte des Crucifixes der Neuzeit zu Grunde liegt und auf dem sie sich aufbaut, hatte mit monotoner Einförmigkeit, mit Ausserachtlassung aller anderen Symbolik, um das Kreuz die Anbringung eines Todtenkopfes, der Zeichen von Sonne und Mond und trauernder Engel wiederholt. Diese Bilder gingen unverändert zu dem Crucifix des Abendlandes über und erhielten sich in fortwährender Anwendung, nur mit dem Unterschiede, dass eine Freiheit, welche die Orientalen hierin nicht kennen, einerseits die Darstellung derselben belebte und veredelte und anderseits einen mehr beliebigen Gebrauch davon machte.

Die evangelische Erzählung von dem verschiedenen Verhalten der beiden Schächer zum Erlöser gab Veranlassung, deren Tod und die Schicksale ihrer Seelen demgemäss zu illustriren, und es wurde über dem rechten ein Engel, über dem linken ein Teufel gebildet, der die Seele eines Jeden in Empfang nahm oder auf sie zu warten schien. Dieses Bild malte Nicolo di Pietri 1390 im Capitelsaal des Klosters S. Francesco in Pisa [1]) und Thomas von Mutina [2]), und wiederholt sich bis in die neueste Zeit.

Auf einem Gemälde im baierischen Nationalmuseum von einem fränkischen Meister des 15. Jahrhunderts ist am Fusse des Kreuzes der ewige Jude, im Begriffe, seine Wanderung anzutreten. Die älteste Kunde von diesem, bald Ahasver, bald Cartophilus, bald anders genannten Juden gibt Mathäus Paris in der *historia anglica ad annos* 1228 und 1252 und scheint demnach diese Legende, die sich in deutschen, englischen, dänischen, holländischen und französischen Volksbüchern findet, schon im frühen Mittelalter ausgebildet worden zu sein. Nach unserem Autor ist er Thürsteher des Pilatus gewesen und hat dem Herrn bei seinem Kreuzgang höhnend auf die Achsel geklopft mit den Worten: „Geh schneller!“ Darauf hin sei das bekannte Gericht über ihn gekommen [3]).

Das Crucifix der vorausgehenden Zeit war weniger ein Kunstwerk als vielmehr ein Kirchenbild. Die Erbauung und die Frömmigkeit hatten es geschaffen, die Kunst als solche kam dabei weniger in Betracht; das Crucifix der Neuzeit ist ein Kunstwerk an sich, dass auch ohne den Einfluss der Frömmigkeit und die religiöse Weihe einen selbständigen Werth hat. Bei den früheren Crucifixen wurde nie der absolute Kunstwerth und die Gelungenheit der künstlerischen Conception betont: Griechen und Lateiner zankten sich herum, welches das kirchlichste Bild sei; welches das künstlerisch vollendetste sei, kam nie zur Sprache. Diese Aufgabe blieb der neueren Kunst zu lösen übrig, und die Art, wie sie dies that, ist nun der nächstliegende Gegenstand unserer Untersuchung.

Jener Klippe auszuweichen, die ein Gegenstand wie die Kreuzigung für die darstellende Kunst barg, verlegten die Meister der neueren Schulen den Schwerpunct der Wirkung nicht in die blosse Nachbildung des Gekreuzigten, sondern in die verschiedenen Gruppen, die das Kreuz umstanden, deren verschiedenes Verhältniss zum Gekreuzigten wahrhaft malerische Effecte und künstlerische Aufgaben bot, bei deren Lösung die mannigfaltigsten geist- und gemüthsreichen Situationen dem Künstler sich erschlossen, — und indem diese Gruppen miteinander auf das Hauptbild sich bezogen und es umschlossen, wurde dieses selbst künstlerisch und ästhetisch angehaucht und bekamen jene einen gemeinsamen Mittelpunct.

Ein oberflächlicher Blick auf die Kreuzbilder der Neuzeit zeigt, dass zwei Figuren vor anderen mit besonderer Vorliebe behandelt wurden, Maria und Magdalena.

Das Malerbuch vom Berge Athos beschreibt die Stellung Maria's am Kreuze: „Und hinter dem Soldaten mit der Lanze ist die Mutter Gottes in Ohnmacht gefallen und die anderen Myrrhenträgerinnen halten sie.“ Diese Darstellung ist also uralt und ist die eigentlich altchristliche und kirchliche. Man ist nicht in der neueren Zeit erst, sondern von Anfang an darauf verfallen, einen solchen Schmerz in diesem heiligen Herzen vorauszusetzen, dass dessen Thätigkeit momentan in Stockung und Verwirrung kam und die Sinne schwanden. Je mehr man sich die Situation dieser Scene klar macht, desto mehr fühlt man es durch, dass ein wahrhaft edles Gemüth, wie es die erste christliche Zeit besass, von selbst auf diesen Gedanken kommen musste, und es gereicht dieser Zeit zur grossen Ehre, so den Schmerz Maria's gedacht zu haben. Ist am Kreuze etwas wahr, so ist es der Schmerz der Mutter am Todesholz des Sohnes, und dieser Schmerz wird sich auch darstellen, so wie er ist. Man mag die Spartanerinnen rühmen, dass sie den Tod ihrer in der Schlacht gefallenen Söhne mit Freudentänzen feierten: allein längst hat darüber die Geschichte das Urtheil gesprochen; es waren dies unnatürliche und emancipirte Zustände, die gegen alle Menschlichkeit verstiessen. In einer Zeit aber, in der Theilnahmlosigkeit noch keine Tugend und Herzlosigkeit noch nicht als hervorragende Frömmigkeit galt: in einer solchen herzwahren und herzinnigen, d. h. christ-

1) Kugler's Atlas, C. 29.
2) Agincourt, Malerei, tf. 133.
3) Menzel, Symbolik.

lichen Zeit stellte man sich eben auf den Standpunct des allgemeinen Menschengefühls und suchte von dem aus nach einer natürlichen Form, in der am wahrsten der grösste Schmerz des edelsten Mutterherzens mag dargestellt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Das Wirken des Bischofs Dr. Müller auf dem Kunstgebiete betreffend.

In den Nrn. 9 und 10 ds. Bl. wird in einem auf den hingeschiedenen Bischof Dr. J. G. Müller bezüglichen Artikel die von demselben verfasste Schrift „Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5. bis 14. Jahrhundert" als dessen einziges kunstschriftstellerisches Erzeugniss bezeichnet. Diese Angabe ist irrig. Der um die Kunst hochverdiente Kirchenfürst hat noch eine Abhandlung unter dem Titel: „Versuch einer Erklärung der Bildwerke an dem Gewölbe der Kirche zum h. Matthias bei Trier" veröffentlicht, welche im Jahre 1836 als Beigabe zu der I. Lieferung der „Baudenkmale zu Trier und seiner Umgebung von C. W. Schmidt", erschienen ist und 19 Quartseiten umfasst. Auch diese Schrift bekundet die mit Recht an der erstgedachten gerühmten Eigenschaften, insbesondere Scharfsinn und ungewöhnliche Bewandertheit auf dem Gebiete der christlichen Bildersprache. Wenn es einerseits gewiss zu bedauern ist, dass der hohe Beruf des Verfassers dieser Schriften seiner literarischen Thätigkeit ein Ziel gesetzt hat, so bot andererseits gerade dieser Beruf ihm Anlass zu um so eingreifenderer Thätigkeit auf dem Gebiete der praktischen Kunstübung, auf welche schliesslich doch Alles ankommt. Und nicht bloss was er positiv gethan oder gefördert hat, verdient rühmende Anerkennung, wie sie ihm der oben angeführte Nachruf zu Theil werden lässt, sondern auch dass er gar manchen Anmuthungen widerstand, welche nicht ohne einen gewissen Schein der Berechtigung an ihn gerichtet wurden. Es sei in dieser Hinsicht beispielsweise auf die Forderung hingewiesen, den herrlichen Lettner (der sog. Apostelgang), welcher von allen Kennern als ein Kunstwerk ersten Ranges gepriesen wird, aus vermeintlichen Zweckmässigkeitsrücksichten zu beseitigen, und sodann auf das unablässige Drängen von einer Seite her, die die Kreuzabnahme darstellende Marmorgruppe von Achtermann dem Dome einzuverleiben. Schon als diese Gruppe in Bestellung gegeben ward, äusserte Schreiber dieses — vielen zum Anstoss —, dass der Dom zu Münster eine geeignete Stelle für dieselbe nicht darbieten werde, indem er zugleich dem Bedauern Ausdruck gab, dass der geniale, seinem ganzen Wesen nach der rothen Erde angehörende Künstler derselben und damit der germanischen Kunstweise entfremdet werde. Diese Besorgniss hat sich als nur allzu begründet erwiesen; der hochselige Bischof aber ist gewiss mit vollem Rechte, trotz alles Drängens, der Ansicht treu geblieben, dass der Grundcharakter des Domes für den Charakter des zu seiner Ausschmückung bestimmten Bildwerkes maassgebend sein müsse.

Es darf die zuversichtliche Hoffnung gehegt werden, dass der Nachfolger auf dem bischöflichen Sitze dem leuchtenden Beispiele des Vorgängers folgen wird. Und noch gar Vieles bleibt ihm theils zu thun, theils zu verhüten übrig. Noch sind wir weit entfernt von der zu einem wahren und bleibenden Aufschwunge der bildenden Künste unentbehrlichen Stileinheit; immer noch ist gar manches vortreffliche Alte von den Neuerern bedroht; namentlich aber thut es mehr als jemals früher Noth, einen Damm aufzurichten gegen die Ueberschwemmung unserer Kirchen mit falschem Scheinwerke, mit gleissender, durch vorgebliche Billigkeit verlockender Fabrikwaare, mit Farbendrucken: Cement-, Gyps- und Zink-Producten oder was Derartiges sonst noch unablässig durch Reclamen den Kirchenvorständen angepriesen wird. Wohl hat der Heller des Armen mit dem Goldstücke des Reichen vor Gott gleichen Werth; darum aber wird doch nimmer ein falsches Stück als Gottesheller auf den Altar gelegt werden dürfen.

Dr. A. Reichensperger.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Die General-Versammlung des Cäcilien-Vereins der Erzdiöcese Köln, welche am 8. Juni Statt fand, war von dem glücklichsten Erfolge gekrönt; sie wird auf die ferneren Bestrebungen des Vereins und die Hebung der Kirchenmusik einen nachhaltigen Einfluss üben. Es betheiligten sich an derselben nicht bloss die hiesigen und auswärtigen Mitglieder des Vereins in grosser Zahl, sondern auch viele einheimische und fremde Freunde der kirchlichen Tonkunst. Das Fest begann mit einem feierlichen Hochamte in der Pfarrkirche zu St. Aposteln, bei welchem die Messe: „Trahe me post te", von L. Vittoria, und die Motette: „Factus est repente", von Aichinger, von dem Domchor zur Aufführung gebracht wurden. Nach Beendigung des Hochamtes spielte Herr Kaufmann Foelmer aus Mülheim a. d. Ruhr ein Präludium nebst Fuge für die Orgel von Joh. Seb. Bach.

Der kirchlichen Feier folgte eine öffentliche Versammlung des Vereins im Saale des Gesellenhauses, an welcher sich auch viele Nichtmitglieder des Vereins betheiligten. Herr Professor Koenen, der Präsident des Vereins, eröffnete die Versammlung, indem er dieselbe herzlich willkommen hiess und dann in einem längeren Vortrage die Gründung des Vereins und dessen Zwecke und Aufgabe darlegte. Ein Vortrag des Hrn. Reusch wies hin auf die grosse Thätigkeit, welche namentlich unter den deutschen Musikern herrsche, um die Geschichte der Tonkunst zu erforschen und die Werke früherer Zeiten durch neue Ausgaben allgemein zugänglich zu machen. Derselbe betonte namentlich, dass diese Bestrebungen gerade der kirchlichen Tonkunst zu Gute kommen. Herr Pfarrer Stein erwähnte in seinem Vortrage zunächst, wie in den letzten Decennien trotz vielen entgegenstehenden Hindernissen allmählich richtige und klare Grundsätze über das Wesen der Kirchenmusik sich Geltung verschafft hätten, so dass nunmehr eine erfolgreiche Thätigkeit zur wirklichen Hebung der Kirchenmusik sich entwickeln könne; dass manches günstige Resultat schon erzielt sei, dass der fernere glückliche Erfolg aber auch wesentlich dadurch bedingt sei, dass der Clerus der Sache sich annehme und sich möglichst die nöthigen Kenntnisse in der Musik anzueignen suche, um seinerseits den Organisten und Sängern mit Rath an die Hand gehen zu können. Die Schlussrede hatte in Vertretung des auf einer Firmungs- und Visitationsreise abwesenden hochwürdigsten Herrn Weihbischofs Herr Domcapitular Dumont übernommen. Derselbe hob ganz besonders hervor, dass die Kirche die Wiege und wahre Heimath der Tonkunst sei, dass sie dieser Kunst, die mehr als die übrigen Künste zu einer unmittelbaren Theilnahme an dem Dienste des Heiligthums berufen sei, stets eine ganz besondere Aufmerksamkeit und Pflege zugewendet habe, und dass sie alle Bestrebungen zur Förderung und Hebung der Kirchenmusik mit Freuden begrüsse. Dies beweise auch neuerdings der Umstand, dass über die Gründung und die Bestrebungen des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins der gesammte Episkopat sowohl als der h. Vater in der huldvollsten Weise sich ausgesprochen habe.

Die Aufführung kirchlicher Compositionen, welche Nachmittags drei Uhr in dem Saale des Gesellenhauses Statt fand, war ausserordentlich zahlreich besucht. Sie wird desshalb nicht ohne nachhaltigen Eindruck bleiben, weil sie sowohl wegen der Auswahl der Compositionen als wegen der durchweg sauberen und präcisen Ausführung durch die Mitglieder des Domchores ganz besonders geeignet war, das Interesse für eine gute Kirchenmusik unmittelbar anzuregen und zu wecken. Die einzelnen Nummern des Programmes wurden in den Zeitungen geraume Zeit früher mitgetheilt, um die Freunde auf das Fest des Cäcilien-Vereins aufmerksam zu machen. Wir dürfen desshalb wohl von einer vollständigen Wiederholung derselben Abstand nehmen und uns darauf beschränken, diejenigen Nummern hervorzuheben, welche vorzugsweise mit Interesse aufgenommen wurden.

Zunächst war es die Weihnachtsmotette von Koenen, die grossen Beifall hervorrief und auf Verlangen wiederholt wurde. Von ergreifender Wirkung waren die gewaltige Motette „Peccata mea“ von Orlandus Lassus und die beiden Responsorien: „Sicut oris“ von Viadana und „Tenebrae factae sunt“ von Croce, ferner das Dies irae von Fr. Anerio und die prachtvolle Ostermotette „Alleluja, Christus resurrexit“ von Felice Anerio.

Schliesslich müssen wir noch mit besonderer Anerkennung der Mitwirkung des Herrn Peltzer gedenken, der, um eine Abwechselung in die Reihe der Gesänge zu bringen und gleichzeitig dem Chore eine Ruhepause zu verschaffen, es mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit übernommen hatte, eine Composition für Bass-Solo von Klingstein: „Cantate domino canticum novum“, vorzutragen. Dass dem wackeren Sänger von allen Seiten der lebhafteste Beifall gespendet wurde, brauchen wir kaum zu erwähnen.

Die Berathungen, welche in der dem Concerte folgenden geschlossenen Versammlung der Vereinsmitglieder Statt fanden, betrafen innere Angelegenheiten des Vereins, über die wir also, wie es auch in der Natur der Sache liegt, nicht berichten können. Den ferneren Bestrebungen des Vereins wünschen wir aber von Grund unseres Herzens Glück und Gedeihen.

Münster. Einem lange gefühlten Mangel an hiesiger Akademie wurde im vorigen Semester abgeholfen, indem sich Dr. Nordhoff als Privatdocent für Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte dahier habilitirte. Schon seit längerer Zeit lebt derselbe hier in Münster und ist Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften; auch den Lesern dieses „Organes“ ist er aus einigen Artikeln bekannt. Wer es bedenkt, wie nützlich und nöthig besonders für den Geistlichen einige Kunstkenntnisse sind, der musste es bedauern, dass den Studirenden unserer Hochschule gar keine Gelegenheit zur Erwerbung solcher Kenntnisse geboten wurde, der muss auch um so freudiger ebenerwähnte Habilitation begrüssen. Dass auch die Studirenden dieselbe freudig aufgenommen, bezeugte der sehr zahlreiche Besuch der Vorlesung, die Dr. Nordhoff in der zweiten Hälfte des Wintersemesters über einen Theil der mittelalterlichen Kunstgeschichte Westfalens und namentlich Münsters hielt, sowie das lebhafte Interesse bei den mit dieser Vorlesung verbundenen praktischen Nachweisen des Vorgelegten an den Kirchen unserer Stadt. Möge er auch ferner dasselbe Interesse finden und so zu Weckung und Förderung des Kunstsinnes vieler jungen Leute beitragen können!

Wien. Der erhabene Gedanke Sr. Heiligkeit, gelegentlich des ökumenischen Concils eine Collectiv-Ausstellung von Werken des christlichen Kunstfleisses in den Räumen der Certosa ins Leben zu rufen, fand in Italien und in Frankreich den lebhaftesten Anklang und es wurde, wie die grossartige Beschickung von Seiten dieser Länder zeigt, die grosse Tragweite dieses Planes auch im vollstem Maasse gewürdigt.

Ehe wir auf die Details der Ausstellung eingehen, sei es uns vergönnt, dem schmerzlichsten Bedauern darüber Ausdruck zu geben, dass das ganze grosse Oesterreich im Kunstfache nur durch 5—6, im kunstgewerblichen Fache gar nur durch vier Aussteller vertreten war, und auch die Expositionen dieser letzteren nahmen sich gegenüber den mit grossem Aplomb auftretenden französischen Firmen ziemlich kleinlich aus, obwohl die ausgestellten Gegenstände jede Rivalität zu bestehen vermöchten.

In erster Linie trägt hieran jedenfalls die verspätete Bekanntmachung Schuld, welche erst Anfangs December, und auch da nicht officiel, sondern nur durch einige Journale zur Kenntniss der Gewerbsleitenden gelangte. Auch muss Jeder zuge-

stehen, dass die Frist von 30 Tagen nicht geeignet ist, grossartige Resultate zu Tage zu fördern.

Wir müssen unter den obwaltenden Umständen jenen wenigen österreichischen Firmen mit doppelter Anerkennung das Zeugniss geben, dass sie sich bemüht haben, die Ehre des österreichischen Namens nach besten Kräften zu wahren, und können mit voller Beruhigung behaupten, dass die Metallarbeiten von Brix Anders, die Glasmalereien der Innsbrucker Glasmalerei, der Altar von Leimer und endlich die Webereien und Stickereien der Giani'schen Kunstanstalt ihren Platz ehrenvoll einnehmen, ja, wir können hinzufügen, dass dieselben, insbesondere die Ausstellungsobjecte der Firma Brix Anders und Giani, sich der allgemeinen Anerkennung der hochw. österreich.-ungarischen, der deutschen und englischen hohen geistlichen Würdenträger zu erfreuen hatten. Für die französische, italienische und spanische Geistlichkeit ist die Geschmacksrichtung, in welcher die österreichischen Expositionsobjecte gehalten sind, nicht conventionel, wesshalb sie auch auf dieser Seite Aufmerksamkeit fanden, obwohl man die technische Ausführung derselben allgemein loben hörte.

In der Glasmalerei hatte die Firma Didrot (Paris) sehr interessante Objecte geliefert; in Mosaikgemälden glänzte die Gesellschaft Salviati und die Fabrik des Vaticans besonders mit den 5′ im Durchmesser haltenden Medaillonportraits mehrerer Päpste, welche für die Ausschmückung des Schiffes der Kirche S. Paolo fuori le mure bestimmt sind. Neuhauser's Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck hat mehrere sehr stilgerechte und schön ausgeführte Fenster nebst vielen Farbenskizzen von Prof. Klein's Meisterhand ausgestellt; uns haben sie in Stil und Farbe besser entsprochen als die von Didrot, und sie dürften in Deutschland und England gewiss Anerkennung finden.

Die Münchener Kunstanstalt hat eine hübsche Collection ihrer polychromirten Statuen und ein sehr fleissig gearbeitetes Modell eines Kircheninterieurs zur Ansicht gebracht, in dessen nächster Nähe ein mit unendlichem Fleiss aus Holz gearbeitetes Modell des St. Petersdomes, von einem Römer, allgemeine Bewunderung erregte, während eine sehr misslungene Steinpappe-Arbeit in furchtbar misshandelter Stilweise die Verirrungen auf diesem Gebiete so recht deutlich zur Anschauung brachte.

In Bronzen haben die Häuser Pounielqueu Rusaud in Paris und Ls. Marlie fils succ. in Lyon imposante Ausstellungen veranstaltet, besonders die erstere der genannten Firmen hat in mehr stilvoller Richtung gezeigt, welchen Boden und welche Unterstützung dieses Kunstgewerbe in Frankreich findet; in Oesterreich wäre das Bestehen und Gedeihen eines mit solchen Mitteln und Kräften arbeitenden Etablissements mehr als problematisch.

Marin in Paris hat sehr hübsche und theilweise auch stilgerechte Gefässe in Aluminum exponirt, ein Metall, dessen Eleganz und Farbe eine Zukunft verspricht.

Vom Rhein, der Heimstätte des altberühmten deutschen Goldschmied-Gewerbes, war leider kein einziger Repräsentant erschienen, nur J. Götz u. Comp. aus Regensburg hat eine zierliche Monstranze ausgestellt. Die Exposition italienischer Gold- und Silberschmiede der modernen Schule, wie auch die Spaniens zeigt, dass der Geist Benvenuto Cellini's nicht auf die Enkel und Kinder übergegangen ist, unmögliche Formen und extravagante Dimensionen geben hiervon ein eben so beredtes als betrübendes Zeugniss. Unter den Geschenken, welche Se. Heiligkeit gelegentlich der Secundizfeier erhalten, und die nun in einem separaten Pavillon zur Ausstellung gebracht wurden, vermissten wir mit Bedauern das Reliquiarium, welches zu dieser Feier vom Prager Metropolitan-Capitel dargebracht wurde und welches gewiss dem hier und da beleidigten Geschmack eine erfreuliche Befriedigung gewährt hätte.

Die kirchlichen Gefässe von Brix u. Anders, Wien, behaupten, wie schon früher erwähnt, ihren alten, wohlverdienten Ruf. Schade, dass deren späte Anmeldung und Ankunft es nicht ermöglichte, denselben einen separaten Schrank anzuweisen; sie sind für die obwaltenden Umstände wohl relativ günstig exponirt, doch sind wir überzeugt, dass sie, wenn sie in so compacten Massen, wie z. B. Pounielqueu, erschienen wären, gewiss noch mehr Beifall gefunden hätten. Die Monstranze von Gustav Lehrl in Wien ist neu gearbeitet, konnte uns aber in Form und Auffassung nicht ganz entsprechen.

Klem frères in Colmar haben einen gothischen Holzaltar ausgestellt, ein sehr verdienstvolles Werk, nicht minder das unseres Landsmannes Leimer, welches den Besuchern der Pariser Ausstellung noch erinnerlich sein dürfte.

Was die textilen Kunstgewerbe betrifft, so hat Lyon in Bezug auf Mannigfaltigkeit und Pracht seinen alten Ruf bewährt, jedoch konnten wir mit sehr geringen Ausnahmen weder Neuheit noch Fortschritt seit der Pariser Ausstellung wahrnehmen, besonders im Webereifache; in Stickerei hatte die Firma Henry und die von Morel einige hübsche, sehr fleissig gearbeitete figurale Darstellungen und befriedigten zwei für S. Giovanni im Lateran ausgeführte Paramente ganz besonders die Anforderungen eines geläuterten Geschmackes. Geradezu unangenehm berührte uns ein Ornat, welcher, im oben erwähnten Separatpavillon ausgestellt, in schauderhaft naturalistischer Manier ausgeführte Figuralstickereien zeigte; weiter, denken wir, kann die Geschmacksverwirrung wohl kaum mehr führen, als uns diese Paramente zeigen.

Die im Stickereifache gut renommirte mailänder Firma L. Martini hat nebst mehreren sehr hübschen Flach- und Reliefstickereien auch einige jener Nadelsculpturen zur Ansicht gebracht, welche wohl in den Augen der meisten unbefangenen Beschauer ungeheures Staunen erregten, die man aber nach unseren Principien als verfehlt bezeichnen muss; denn da, wo die Nadel der Stickerin sich bemühen muss, mit dem Meissel des Bildhauers oder der Punze des Metallarbeiters in Concurrenz zu treten, da halten wir dafür, ist der Anfang jener Begriffsverwirrung, welcher eben zur Negirung aller Kunstprincipien führt.

Eugen Martini und noch eine andere Firma aus Mailand haben gleiche Arbeiten, letztere auch noch Stoffe ausgestellt, welche mit geringen Ausnahmen vor dem Forum eines guten Geschmackes die Feuerprobe nicht bestanden. Bianchi in Rom exponirte einige recht gefällige, flachgestickte Caseln, dagegen auch mehrere sehr mittelmässige Stoffe; eine Eigenthümlichkeit der meisten römischen Paramente, wenigstens so viel wir sehen, ist, dass selbe auf einem doppelschillernden Grundstoff gestickt sind, welcher sehr unsolid ist, dem Parament aber einen sehr grossen Lustre und Verkaufsfähigkeit verleiht. Das Grossartigste an Geschmack- und Formlosigkeit bieten die Stickereien und Stoffe, welche Spanien, speciel Valencia, exponirte. Diese fast zu Abbatemänteln degradirten Caseln und vornehmlich ein mit gemalten Engelsköpfen verunziertes Velum humerale bilden

nebst den eben so sehr von technischem als ästhetischem Standpuncte aus verwerflichen Stoffen ein sehr betrübendes Schauspiel. Aus S. Giovanni in Laterano und S. Pietro sind mehrere dem 12. und 13. Jahrhundert entstammende Paramente zur Ansicht gebracht; obwohl Farbe und Zeichnung schon sehr gelitten, so bilden selbe doch noch immer ein leuchtendes Beispiel.

Die Ausstellung der Giani'schen Kunstanstalt in Wien bietet, vornehmlich was Weberei betrifft, Manches, ja, sogar Vieles des Bemerkenswerthen; diese Firma hat sich binnen kurzer Zeit unter den ungünstigsten Verhältnissen einen ehrenvollen Namen errungen, und wir glauben, dass die römische Ausstellung nur dazu beitragen wird, denselben zu befestigen; im Stickereifache hat selbe nebst einer Casel, deren Zeichnung wir nicht sehr glücklich nennen können, mehrere Streifen für Caseln aufgestellt, welche in Form und Auffassung bedeutend höher stehen; auch ist die Infula bemerkenswerth, letztere schon darum, weil über deren mehr dem Mittelalter sich hinneigenden Form auch Se. Heiligkeit sich anerkennend äusserte, als Allerhöchstderselbe, nach der feierlichen Ausstellungseröffnung die Räume durchschreitend, den in Rom anwesenden Chef der erwähnten Firma mit einer längeren, eingehenden Unterredung zu beglücken geruhte.

Eine ziemlich grosse Orgel von Szithöver in Rom lässt ihre energischen Töne durch die Ausstellungssäle erschallen, und eine Marseiller Firma: Lachamp frères, bietet mit anerkennenswerther Organisirung dem Clerus aller Zonen eine eben so gut sortirte als mit Verständniss durchgeführte Ausstellung von Cappa magnas, Zematten, Soutanen, Reverenden bis zur Schuhschnalle und zur Hutschnur hinab.

Die Ordnung, welche wir vorfanden, wie nicht minder die Coulance, Liebenswürdigkeit und Zuvorkommenheit der untergeordneten wie hochgestellten Beamten des Handelsministeriums bildeten, wie uns die meisten Aussteller versicherten, einen eben so unerwarteten als angenehmen Gegensatz, sowohl gegen die bei früheren Ausstellungen gesammelten Erfahrungen als auch, und zwar hauptsächlich, gegenüber den gedankenlosen und tendenziösen Verleumdungen, mit welchen die Verwaltung des Kirchenstaates bei jeder Gelegenheit zu verdächtigen versucht wird.

Das Ausstellungslocal selbst ist unserer Ansicht nach sehr glücklich gewählt, sowohl was Lage als innere Construction betrifft. Vom Kreuzgange, in welchem die Werke der Sculptur-Malerei grösstentheils ausgestellt sind, gelangt man durch vier Eingänge in die nach Art der Pariser Ausstellung adaptirten kleineren Expositionsräume, von welchen wieder Ausgänge in den Garten führen. Licht und Luft ist gut vertheilt und genügend vorhanden, und da die imposanten Gendarmen Tag und Nacht Wache in den Ausstellungsräumen halten, so ist auch der Sicherheit des Eigenthums genügend Rechnung getragen.

Mögen jene Hallen, welche vor drei Jahrhunderten das Genie Buonarotti's umgestaltet und die heute noch vier von seiner Hand gepflanzte riesige Platanen beschatten, die Erinnerung an jene glorreichen Tage der Kunst wachrufen und mögen sie den späten Enkel zum ernsten Streben begeistern, den Vätern gleich zu werden in Kunst und Sitte, in Wort und That.

Folgenden Ausstellern aus Oesterreich und Deutschland wurde Auszeichnung zu Theil.

Grosser Preis:

Karl Giani, Kunstanstalt für Stickerei, Weberei und kirchliche Paramente, Wien.
Karl Schönbrunner, Maler, aus Wien, in Rom.
Karl Baumeister, „ München.
A. W. Schulgen, „ Düsseldorf.
Mayer & Co., Kunstanstalt für Sculptur, München.
Pustet, Friedr., Buchdruckerei, Regensburg.

Medaille:

Götz & Co., Goldschmied, Regensburg.
Lohrl, Gust. & Sohn, Bronzewaarenfabrik, Wien.
Uffenheimer, Herm., Kunststickerei, Innsbruck.
Neuhauser, Glasmalerei, Innsbruck.
Leimer, Joseph, Holzbildhauer, Wien.
Flatz, Gebhard, Maler, aus Tirol, in Wien.

Aufmunterungs-Medaille:

Schwestern vom armen Kinde Jesu, Aachen, Stickerei.
Hauschild, Maxim., Architekt, Dresden.
Settegasst, Joseph, Maler, Mainz.
Baenziger, C. N., Einsiedeln, Buchdruckerei.
Leroux, Dominik, München, Bildhauer.
Reiss, Heinr., Farbendruck, Wien.

Ehrenvolle Erwähnung:

Oidtmann & Co., in Linnich bei Aachen, Glasmalerei.
Volkert, August, Kupferstecher, München.
Kaiser, Eduard, Maler, aus Wien, in Rom.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 13. — Köln, 1. Juli 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Baugeschichte des Mainzer Domes,

vom Jahre 1159—1200.

Urkundlich dargestellt und kritisch untersucht von Friedrich Schneider, Dom-Präbendat und Custos zu Mainz.

(Schluss.)

III.

Erst die neueste Kunstforschung betont entschieden, von welchem Werthe die genaueste Kenntniss eines Bauwerks nach Material und Technik für die Erforschung seiner Baugeschichte ist. Solche Untersuchungen sind ein wichtiges Mittelglied zwischen den Thatsachen der Geschichte und dem vergleichenden Formstudium. Wenn auch letzteres in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzen ist und unter vollkommen klaren, durchsichtigen Verhältnissen oft die glücklichsten Resultate vermittelt, so reicht es aber bei solchen Bauwerken wie der Mainzer Dom nicht aus, wo zahlreiche Veränderungen und tiefgreifende Umgestaltungen Statt gefunden und wo Herstellungen an einzelnen Theilen den Umfang von Neubauten angenommen haben, wo in ausgedehnten Bauperioden alte hergebrachte Formen sich mechanisch fortschleppten und gegenüber von anderen gleichzeitigen Bauwerken durch ihren primitiven Charakter, Anachronismen gleich, eine sichere Datirung erschweren, ja, oft geradezu unmöglich machen.

Leider liegen nun bezüglich des Mainzer Domes technische Untersuchungen bis jetzt nicht vor. Von der Wichtigkeit und Nothwendigkeit derselben durchdrungen, hoffte bereits Kugler [1]) von einer materiellen Localuntersuchung die schliessliche Entscheidung aller obschwebenden Streitfragen; von Quast [2]) bedauert den Mangel an genügenden Aufnahmen, und spricht gleichfalls die Erwartung aus, dass die specielle Untersuchung lehren werde, in wie fern die drei romanischen Dome des Mittelrheines das Product der auf einander folgenden Bauzeiten seien, und welche von diesen dem Bauwerke den charakteristischen Stempel verliehen habe.

Der gegebene Zeitpunct für solche Erhebungen und daran sich knüpfende Mittheilungen bot sich von selbst bei der schon 1856 eingeleiteten Restauration. Leider hat sich diese gewiss berechtigte Hoffnung nicht erfüllt [3]). Es würde kaum am Platze sein, hier die Gründe, welche bei dieser bedauerlichen Unterlassung obwalteten, zu erörtern; im höchsten Grade zu beklagen ist es immerhin, um so mehr als die inzwischen erfolgte Bemalung, namentlich der Schiffe, einer technischen Untersuchung

1) Pfälzische Studien. November 1853, in: Kleine Schriften, Stuttgart 1854, II. p. 730. Vergleiche Geschichte der Baukunst, 1858, II. p. 447.

2) l. c. p. 7.

3) Gelegentlich sei hier bemerkt, dass die Restauration des Domes vom Stadtbaumeister Laske übernommen wurde. Nach seinem 1863 erfolgten Tode führte Oberbausecretär Metternich, damals in Darmstadt, später in Worms, wo er jüngst verstarb, auf kurze Zeit die Geschäfte. Seit der 1866 veranlassten Berathung von Oberbaurath Schmidt aus Wien und Baurath Denzinger aus Regensburg erfuhr die ganze Dombausache eine wesentlich veränderte Behandlung, in Folge deren nun seit 1868 Dombaumeister Wessicken aus der Wiener Schule den Dombau leitet. Das reiche Material von Aufnahmen, welches in den letzten zwei Jahren angesammelt worden, berechtigt zu der Hoffnung, dass in wohl nicht ferner Zeit eine gründliche, für Fachmänner berechnete Publication des Domes in allen seinen Theilen wird unternommen werden.

auch für die Zukunft die allergrössten Schwierigkeiten entgegenstellt, so dass das Versäumte kaum nachgeholt werden kann.

Unter diesen Umständen dürfte es nicht überflüssig sein, wenn Schreiber dieses die von ihm im Laufe der ganzen Restauration gemachten Beobachtungen über technische Fragen hier niederlegt, freilich von dem Bedenken erfüllt, dass solches in erster Linie dem Techniker zusteht. Wo indessen so Alles mangelt, wie bisher in der Baugeschichte des Mainzer Domes, wird man wohl leichter als sonst von der Person absehen und die Resultate nicht ungünstig aufnehmen.

An erster Stelle verdient die Verschiedenheit des Materials in den verschiedenen Bautheilen besondere Aufmerksamkeit, indem die grossen Bauglieder in einer ganz durchschlagenden Weise durch Materialverschiedenheit von einander abgegränzt sind.

Bezüglich des Mittelschiffes hat sich nämlich bei Entfernung der Tünche die Thatsache ergeben, dass der Kern desselben mit Ausschluss jener Theile, welche, wie die Gewölbe, feststehender Maassen einer späteren Erneuerung angehören, aus einheitlichem Material bestehen. Noch Kugler [1]) nimmt an, dass zu dem Schiffbau Sandstein verwendet worden; derselbe besteht vielmehr aus muschelhaltigem Grobkalk der hiesigen Gegend (Oppenheim). Sämmtliche Pfeiler und Halbsäulen mit den Capitälen nebst den Oberwänden, einschliesslich der Umfassungsbogen der Flachnischen, sind aus grauen Kalksteinquadern aufgeführt. Der Bau zeigt in allen diesen Theilen eine einheitliche, consequente Behandlung. Die Technik ist von anerkennenswerther Sorgfalt; die Vorderfläche sämmtlicher Quadern ist durch einen regelmässigen Schlagrand rings umsäumt und der Mittelgrund rauh gefläcbt. Dass man bei dem so spröden Gestein gerade die Bearbeitung gewählt hat, beweist einestheils, dass man mit Sicherheit den Eigenthümlichkeiten des Materials sich anzubequemen wusste, anderentheils spricht sich darin nicht minder das Bestreben aus, durch sorgfältige Detailbehandlung den derben Eindruck der wuchtigen, spärlich gegliederten Massen in etwa auszugleichen. Die Regelmässigkeit des Fugenschnittes und das correkte Versetzen der Werkstücke beweisen gleichmässig, dass der Bau des Schiffes in hohem Grade planmässig betrieben und von wohlerfahrenen Händen geleitet ward. Aus dem Umstande, dass diese oben angedeutete Behandlung und Structur bis zur Höhe der Halbsäulencapitäle und in der Längenrichtung vom ersten Zwischenpfeiler im Osten bis zum letzten Travee vor dem Westchore sich erstreckt, lässt sich mit aller Sicherheit folgern, dass der Bau in dieser ganzen Ausdehnung ohne Unterbrechung zur beabsichtigten Vollendung geführt ward; es ist damit zugleich die Annahme ausgeschlossen, dass etwa vorhandene, von einer älteren Bauanlage herrührende Theile mit späteren Zuthaten seien verbunden worden. Es ist nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dass die Halbsäulen des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, so weit sie in letzteren unverändert geblieben, aus demselben Materiale bestehen und in der gleichen Art behandelt sind, wie die Quadern der Pfeiler. Damit ist ein neues Moment gewonnen zum Beweise, dass die Halbsäulen mit den Pfeilern zusammen gearbeitet und nicht später angefügt [1]) sind. Leider fehlen bis zur Stunde die erforderlichen Untersuchungen, welche allein geeignet sind, endgültig und klar die Streitfrage zu lösen.

Indessen lässt sich schon von vornherein gegen die Vermuthung, die Halbsäulen seien später vorgesetzt, das Bedenken geltend machen, dass ein solches Beginnen dem gesunden, verständigen Sinne unserer Alten im höchsten Grade zuwider gewesen wäre, Rinnen in die Pfeiler einzuhauen, um auf diese höchst inconstructive Weise sich so zweifelhafte Stützen, wie es die schlanken Halbsäulen sind, zur Unterstützung der Gewölbe zu verschaffen. Dass die Horizontalfugen der Halbsäulen nur stellenweise mit den Fugen der Eckquadern übereinstimmen, beweist durchaus nichts. Es deutet dieser Umstand vielmehr darauf hin, dass da, wo die Horizontalfugen an Pfeiler und Halbsäule durchgehen, die halbe Trommel der Halbsäule eingebunden ist, während die vorausgehenden und folgenden vorgesetzt sind. Damit erklären sich die unregelmässigen Fugen, und doch ist genügender Verband zwischen beiden Constructionstheilen hergestellt. Ein Beweis für diese Consructionsart lässt sich aus dem ganz analogen Falle bei den Halbsäulen in den Seitenschiffen ableiten. Da, wo nämlich die grossen Grabdenkmäler im 16., 17. und 18. Jahrhundert an den Pfeilern vorgesetzt wurden, in Folge dessen die Halbsäulen bis zu einer gewissen Höhe weggearbeitet werden mussten, sind an den Pfeilern 2 und 4 von Osten her auf der Südseite und an den Pfeilern

1) Geschichte der Baukunst, II. p. 447; auch v. Quast scheint nach einer allgemeinen Bemerkung l. c. p. 2 derselben Ansicht.

1) Schnaase in seiner Geschichte der bildenden Künste im M. A., Düsseldorf 1854, Bd. II., Abth. 2, p. 106, spricht sich bereits entschieden in diesem Sinne gegen die entgegenstehende Ansicht von Kugler, Baukunst, II. p. 447, aus.

6 und 8 auf der Nordseite die abgeschrägten untersten Trommeln der übrigbleibenden Halbsäulen sämmtlich dem Pfeiler eingebunden, so aber dass theils die Horizontalfugen auf einander gehen, theils die der Halbsäule über die Querfugen des Pfeilers hinauf oder herunter greift. An Pfeiler 9 auf der Nordseite traf es sich jedoch, dass das erste Werkstück der Halbsäule über dem Scheitel des Denkmales nur vorgesetzt war, wesswegen es durch eine darunter gezogene eiserne Klammer musste befestigt werden, nach dem der darunter befindliche Schaft der Halbsäule war entfernt worden. Dass man dieses Verfahren auch anderwärts und unter den gleichen Verhältnissen anzuwenden pflegte, beweist Speyer. Es mögen desswegen die einschlägigen, höchst wichtigen Beobachtungen eine Stelle finden, welche Baurath Dr. Fr. Geier in Remling's Denkschrift über den Speyerer Dom (Mainz 1861) niederlegte, weil dieselben geeignet sind, unser Urtheil über einen verwandten Fall im Mainzer Dom zu unterstützen. Geier sagt p. 133: „Die Pfeilervorsprünge und Halbsäulen, welche aus den Umfassungsmauern hervortreten, sind gleichzeitig mit jenen Mauern entstanden, allein sie wurden zum Theil mit aufrechtstehenden, fünf bis sechs Fuss hohen, nur den ganzen Vorsprung einnehmenden Sandsteinplatten ausgeführt, welche mitunter starke Fugen gegen die Umfassungsmauer zeigen . . . Hiedurch mochte man sich leicht der Annahme hingeben, als seien solche Pfeilervorsprünge der Mauer später eingesetzt. Allein oberhalb und unterhalb jener Platten fehlen auch die Binder nicht, welche tief in das Mauerwerk eingehen und sich nicht so leicht einschroten lassen.“ Es dürfte somit kaum mehr ein gegründeter Einwand gegen den organischen Mauerverband zwischen Pfeiler und Halbsäulen im Mittelschiffe sich geltend machen lassen; hoffen wir, dass eine eingehende Untersuchung dieses Punctes recht bald die letzte Bestätigung dessen bringen wird.

Die wiederholt ausgesprochene Vermuthung [1]), dass die oberen Mauertheile des Mittelschiffes, in welchen die Fenster liegen, sammt diesen einer Veränderung seien unterworfen worden, findet in so fern ihre Bestätigung, als der Quaderbau bei den Gurten der Flachnischen aufhört und rauhes Mauerwerk aus Bruchkalk beginnt. Im Interesse der Uniformität hat man es freilich bei der 1862—63 Statt gefundenen Ornamentirung für gut befunden, auch diese Theile mit einer künstlich hergestellten Quadrirung zu versehen, so dass in Folge dessen der Eindruck der ganzen Hochwand auf einen massiven Quaderbau schliessen lässt; dem ist aber nicht so. Sicher hat diese Veränderung der Fensterpartie in Folge des Brandes (um 1191) bei der Neuwölbung des Mittelschiffes Statt gefunden. Fast will es scheinen, als seien diese Oberfenster zuvor bedeutend weiter gewesen; denn an der Aussenseite der Hochwand des Mittelschiffes lässt sich wahrnehmen, dass die aus Werkstücken zugerichteten, anscheinend ursprünglichen Laibungen derselben mit Backsteinen ringsum ausgemauert und auf diese Art verengt worden sind. Nach Innen scheinen dagegen die alten Werkstücke aus grauem Kalk umgearbeitet und neu versetzt worden zu sein, während man an den Aussenseiten sich mit dem bezeichneten Auskunftsmittel zu helfen wusste. Noch in der neuesten Zeit wurde eine weitere Veränderung an diesen Fenstern vorgenommen; um nämlich Raum für eine breite Bordure um die Flachnischen zu gewinnen, trieb man die untere Ausschrägung der Laibung entsprechend in die Höhe. Das Fenster verlor damit zwar nicht an seiner lichten Oeffnung, indem man nun die Abschrägung, statt unter der in das Fenster eingesetzten Platte, nunmehr an deren Oberkante beginnen liess. Hier dürfte endlich noch einer urkundlichen Notiz zur erwähnen sein, deren Beziehung zwar mehrfach gedeutet, jedoch kaum genügend gelöst worden ist. Wir erfahren nämlich [1]), dass Erzbischof Siegfried III. zwei Häuser, welche früher dem Conrad de Bruneswic gehörten, der Domkirche geschenkt habe, um die Kosten für Erweiterung der Fenster zu bestreiten, *quae domus ambae fuerunt Cunradi de Bruneswic, vicarii sui, ob reverentiam beati Martini maiori ecclesiae confert pro luminaribus ampliandis in ipsa.*

Wie in den Detailformen stimmt auch das Material der Gewölbe des Mittelschiffes mit dem westlichen Chorbau zusammen. Gurten [2]), Rippen und Schlusssteine sammt den Werkstücken der grossen Aufwindeöffnung

1) Kugler, Geschichte der Baukunst, l. c. p. 447, und Kleine Schriften, II. 729.

1) Vergl. *Joannis, Rerum Mog. I. p. 599 § XI, Nr.* 2. Hier findet sich das Jahr 1239 angegeben, während die Urkunde im Reichsarchive zu München (17, 86) das Datum 1238 trägt. Vergl. Wetter, l. c. p. 53.

2) Wenn v. Quast (l. c. Bl. 2, Fig. 2) die Gurten in ihrem Fussstücke zusammengezogen darstellt, so darf diese Eigenthümlichkeit nicht auf sämmtliche Gurten des ganzen Mittelschiffes ausgedehnt werden. Es findet sich diese Anordnung als Besonderheit nur an den Gurten 2 und 3 von Osten, und zwar bloss auf der Nordseite, während alle übrigen in voller Breite aufsetzen. Es wäre somit viel richtiger gewesen, die durchgängige Anordnung zum Beispiele zu wählen. Bei Schnaase (l. c. p. 106, Abbildung) findet sich v. Quast's Skizze benutzt und ist ebenfalls dahin zu berichtigen. Im Fragefall suchte man sich offenbar so zu helfen, um auf dem unbedeutenden Kämpfer die übermächtigen Gurten und Rippen nach Möglichkeit aufzusetzen. Es blieb jedoch bei diesem zweifachen Versuche.

im ersten Travee von Osten sind nämlich alle aus rothem Sandstein von der Maingegend.

Durch diese Thatsachen wird die Annahme zur Gewissheit erhoben, dass in Folge des grossen Brandes um 1191 das Mittelschiff in seinen oberen Theilen eines Umbaues bedurfte, und dass die jetzt noch erhaltene Ueberwölbung im Zusammenhang mit dem Baue des Westchores begonnen und vollendet wurde.

Aehnlich wie die Architektur des Mittelschiffes in seinen ursprünglichen Theilen hinsichtlich des Materials in eben so charakteristischer, als einheitlicher Weise durchgeführt ist, erscheint die ganze westliche Choranlage mit ihren gewaltigen Massen als Sandsteinquaderbau aus einem Gusse. Die beiden Bautheile, Schiffe und Westchor, sind an ihren Berührungspuncten durch die Verschiedenheit des Materials scharf von einander abgegränzt, so zwar dass die Schiffwände ohne sichtbares Uebergreifen des Gesteins an die Vierungspfeiler der Kuppel anlaufen.

Die Vierung mit der Kuppel, die beiden Kreuzflügel nebst dem Chorquadrate mit seinen drei Apsiden bestehen aus einem regellosen Wechsel von buntem Sandstein, welcher den Brüchen der Maingegend entnommen ist. In der Bearbeitung der Werkstücke zeigt sich eine veränderte Behandlung; der Schlagrand fehlt, die Flächen aber sind mit einem regelmässigen Schlage versehen, der dem feinen Korne des Steines Rechnung trägt. Als charakteristische Eigenthümlichkeit der Bautheile des Westchores sind die regelmässig vorkommenden Steinmetzenzeichen hier zu erwähnen.

Was nun die Materialbeschaffenheit des Ostchores betrifft, so lassen sich namentlich bezüglich des Inneren genügende Angaben noch nicht verzeichnen, da die Flügelmauern so wie die Apsis mit ihrer Wölbung noch grösstentheils durch die Tünche verdeckt sind. Die nunmehr seit Jahresfrist eingeleitete bauliche Herstellung des ganzen Ostchores wird Gelegenheit bieten, diese Theile nach den verschiedenen Beziehungen genau kennen zu lernen. Einstweilen sei nur Folgendes bemerkt:

Wenn v. Quast [1]) behauptet, dass das Langhaus mit dem östlichen Altarhause im Wesentlichen nur einen einzigen Bau bilde, so wie dass im östlichen Altarhause nichts zu entdecken, was vom Langhause in der Structur wesentlich abweiche, so steht dieser Annahme nunmehr die Thatsache entgegen, dass beide Bautheile dermalen an ihren Berührungspuncten in sehr bestimmter Weise von einander hinsichtlich des Materials, wie der Structur geschieden sind. Von der ersten Arcade von Osten findet sich gegen die Flügelmauern des Ostchores hin mit einem Male der rothe Sandstein verwendet. Die Bearbeitung dieser Partie ist weit weniger sorglich wie im Mittelschiffe. Zum Bau der Apsis, der beiden Durchgangshallen und deren östlichen Façadenmauer ist vorwiegend rother Sandstein verwendet; es ist jedoch nicht der gleiche Stein wie am Westchore, sondern es ist sog. Findlingsmaterial, wie es im Odenwalde und besonders an der Haardt vorkommt, das man wohl eben so sehr wegen seiner Wetterbeständigkeit wählte, als weil man Mühe und Kosten des Brechens ersparte. Eine Reihe von Unregelmässigkeiten in der Technik, z. B. im Versetzen der Steine, deutete auf eilig betriebene Herstellung. Das Paramentmauerwerk an dem Aeusseren der östlichen Querflügel ist eine so eigenthümliche Erscheinung inmitten des ganzen Quaderbaues, dass wir mit gutem Grunde hier Herstellungsarbeiten aus späterer Zeit vermuthen dürfen. In den oberen Theilen des Kuppelbaues sind die vier tragenden Bogen Kalksteinbau; eben so die Zwickelgewölbe nebst den seitlich darunter liegenden Oratorien in dem Querschiffbau. Ueber den Pendentifs beginnt jedoch Tuffsteinbau, aus welchem das ganze Octogon mit der Kuppelwölbung besteht. Die Gewölbe der oben erwähnten Oratorien sind aus demselben Material construirt. Hier haben wir offenbar Restaurationen aus der Schlussperiode der romanischen Architektur. Die Verwendung des Tuffsteines fällt hier in eine viel spätere Periode als in den weiter abwärts gelegenen Landstrichen des Rheingebietes. Sämmtliche älteren Gewölbetheile am Mainzer Dome, selbst noch die gegen Schluss des 12. Jahrhunderts umgebauten Wölbungen der Seitenschiffe, bestehen aus Bruchkalk; es ist gerade aus diesem Beispiele ersichtlich, wie sehr man an dem alten Materiale hing und sich zu dem neuen nur da entschloss, wo es, wie beim Neubau des östlichen Octogons mit der Kuppel, mit Rücksicht auf die statischen Verhältnisse unbedingt geboten war.

Hierauf gestützt erscheint die Annahme einiger Maassen berechtigt, dass das Ostchor in seiner Anlage sammt den Stiegenthürmen einer älteren Bauperiode als das Mittelschiff angehört, und dass die Herstellungen am Schlusse des 12. Jahrhunderts theilweise auf Ausbesserungen der unteren Theile im Inneren sich bezogen, dass aber namentlich in Verbindung mit der Einwölbung des Mittelschiffes die oberen Theile des östlichen Querschiffes einem Umbau mussten unterzogen werden. Daraus würden sich auch die über Gebühr hoch getriebenen Verhältnisse dieser Theile erklären. Ausserdem

1) l. c. p. 12.

wurde sicher das Octogon über der östlichen Vierung damals erneuert.

Wie ungenügend auch diese Notizen gerade bezüglich des Ostchores sein mögen, so wird unter den gegenwärtigen, noch nicht völlig klaren Verhältnissen diese Dürftigkeit leicht nachgesehen werden, da es weit besser ist, im Interesse der Wahrheit eine gewisse Zurückhaltung zu beobachten, als gewagte Behauptungen aufzustellen.

Ein anderes Moment, welches sich im Laufe der Restaurationsarbeiten ergeben hat, bezieht sich auf die nach dem eben erwähnten Brande erfolgte Erneuerung der Seitenschiffe. Die geschichtlichen Zeugnisse so wie die Urtheile der Kunstforscher haben wir oben bereits erörtert; es erübrigt nur, den materiellen Thatbestand hier noch zu analysiren.

Den Beweis für die durchgreifende Erneuerung der Seitenschiffmauern haben Wetter [1]) und nach ihm v. Quast [2]) und Kugler [3]) bereits aus den Architekturformen geführt; die Baubeschaffenheit erhebt diese Annahme zur Evidenz.

So weit nämlich Theile der Seitenschiffmauern in den Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen sich erhalten haben, liessen sich bei der Entfernung der Tünche die alten, dem Mittelschiff entsprechenden Bestandtheile von den später erfolgten Restaurationen aufs bestimmteste unterscheiden. Der Mauerkörper der Pfeiler besteht nämlich aus einem regellosen Gemisch von Kalksteinquadern ganz gleicher Art und Bearbeitung, wie jene des Mittelschiffes und bunten Sandsteinquadern. Nur an den mehr östlich gelegenen Theilen haben sich die ursprünglichen Basamente in einigen Fällen erhalten; entschieden primitiv erscheinen bloss jene an den zwei östlichen Pfeilern des nördlichen Seitenschiffes, während die drei entsprechenden der Südseite zwar ohne Eckblatt, aber von weicherer und schwächerer Bildung ganz wohl einer Ergänzung angehören dürften. Alle mit dem Eckblatte versehenen Basamente gegen Westen zu bestehen ferner gleich den Capitälen aus rothem Sandstein, während die correspondirenden Details an den gegenüberliegenden Schiffpfeilern, von den Formen abgesehen, sämmtlich aus Kalkstein gearbeitet sind. Auf der Nordseite haben sich augenscheinlich zwei der alten Würfelcapitäle an den Seitenschiffsäulen erhalten; alle anderen Capitäle sind von kelchförmiger Bildung mit sehr entwickeltem Blattornament. Einen weiteren Beweis für den Umbau dieser Theile liefert die Beschaffenheit und der Verband der Halbsäulen. Während nämlich die gegenüberliegenden Halbsäulen am Rücken der Mittelschiffpfeiler aus dem gleichen Material, wie der Pfeiler selbst, nämlich aus Kalkstein, bestehen und in gleicher Weise wie jene des Mittelschiffes mit dem Pfeilerkern verbunden sind, wechseln in den Halbsäulen der früheren Aussenmauern die Materialien in ganz regelloser Weise; an vielen Stellen sind die Ergänzungen aus Sandstein regelmässig in den Pfeiler eingebunden, noch häufiger aber sind alte Kalksteine oder auch rothe Sandsteine als halbe Trommeln dem Pfeiler vorgesetzt oder endlich in einzelnen Fällen keilförmig eingespitzt. Dass auch die Gewölbe theilweise erneuert worden sind, dürfte damit zu belegen sein, dass nicht nur die Gurtbogen durchgehends aus rothem Sandstein gearbeitet sind, sondern dass die mit dem Profil der heutigen Wölbung nicht übereinstimmenden Gewölbefüsse beim Entfernen der Tünche ganz abweichenden Bewurf und Spuren von mehrfacher Färbung an sich trugen [1]).

Als letztes Argument für den Umbau seien hier noch die an diesen Pfeilern vorkommenden Steinmetzenzeichen erwähnt. Dass solche Zeichen am westlichen Chorbau mit einer gewissen Regelmässigkeit und in grösserer Zahl vorkommen, wurde bereits oben verzeichnet. Dass solche im Mittelschiff sich nicht finden, bedarf kaum der Erwähnung. Am Ostchor waren bis jetzt an solchen Stellen, welche nicht bei späteren Herstellungen alterirt worden waren, nur zwei vereinzelte Spuren zu entdecken. Dagegen haben sich im nördlichen Seitenschiffe beim Abwaschen der Mauerflächen 10, im südlichen Seitenschiffe 8 und an den Gurtbogen 4 unter sich verschiedene, in öfterer Wiederholung vorkommende Steinmetzenzeichen [2]) vorgefunden. Dieselben stimmten in Charakter und

1) l. c. p. 26.
2) l. c. p. 14.
3) Geschichte der Baukunst, II. p. 448—449.

1) Bezüglich der inneren Anordnung der Seitenschiffwände ist hier ein Irrthum zu berichtigen. v. Quast (l. c. p. 6 und Bl. 2, Fig. 1) nimmt nämlich an, dass in Mainz zur Stütze der Gewölbe jedesmal „Halbsäulen hervortreten, die in Speyer und Worms noch durch vortretende Pfeiler verstärkt werden". Demnach fehlten in Mainz diese Wandpfeiler. Wo die Wände der Seitenschiffe nach den Capellen durchbrochen sind, finden sich freilich keine Anhaltspuncte hiefür. Indess ist an dem ersten Travee von Westen an der Memorie und an den beiden Travee's am Marktportal die ursprüngliche Anlage erhalten, die jener von Speyer und Worms vollkommen entspricht, so dass also aus der Umfassungsmauer ein Pfeilervorsprung heraustritt und vor diesem die Halbsäule sitzt. Die Annahme v. Quast's ist auch durch Schnaase (l. c. p. 106) mit dem Grundrisse des inneren Systems adoptirt. Lotz, Kunsttopographie, II, p. 259 ff., übergeht diesen Punct.

2) Vergl. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 4. Auflage, p. 629, und Brand, Ueber die allmähliche Ausbildung der Steinmetzzeichen, insbesondere am Dom zu Magdeburg; im Thür.-Sächs. Ver. VIII, und Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Baiern, p. 311.

Behandlung mit jenen des Westchores vollkommen zusammen. Leider sind dieselben theilweise wieder unter der Farbe verschwunden, womit man die für die Baugeschichte so charakteristische Materialverschiedenheit aufs Neue verdeckt hat. Das Vorhandensein dieser Zeichen beweist sicher für die Herstellung dieser Theile in einer mit dem Bau des Westchores unmittelbar zusammenhängenden Periode, wie dies bereits in dem geschichtlichen Theile dieser Abhandlung angedeutet worden.

Der Versuch, welcher hier vorliegt, die Baugeschichte des Domes in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts etwas näher zu beleuchten, lässt noch manche Lücke in der Reihe der Ereignisse und vermag von ferne nicht aus dem Bauwerke selbst die wünschenswerthen Schlüsse zur Aufhellung dunkler Partieen zu ziehen. Wenn man übrigens bedenkt, mit welchen Schwierigkeiten es verbunden ist, bei so unzureichendem historischem Materiale und bei dem Mangel technischer Vorarbeiten Klarheit in die Geschichte eines Denkmals zu bringen, das nunmehr eine fast 900jährige Geschichte hat, so werden diese Umstände dieser Skizze eine mildere Beurtheilung sichern. Indessen ermuthigen die wenigen Körner, welche hier zum ersten Male aus den geschriebenen und monumentalen Quellen herausgelesen worden, zur Hoffnung, dass es gelingen möge, aus den Schätzen, die in den Archivalien noch ruhen, manche neue Daten zu heben, während andererseits die fortschreitenden Untersuchungen am Baue selbst die Thatsachen der Geschichte erläutern und bestätigen werden.

Die Sammlung von Geweben im germanischen Museum.

Die Wichtigkeit der Ueberreste älterer Gewebe für die Culturgeschichte, so wie für manche Zweige der Kunstgeschichte hat das germanische Museum veranlasst, im letzten Jahre besonderes Augenmerk den älteren Geweben zuzuwenden, und es ist gleichzeitig mit einer Sammlung von Stickereien und Spitzen eine sehr lehrreiche Sammlung von Geweben entstanden, die einen vollkommenen Ueberblick über den gesammten Entwicklungsgang der Webekunst vom frühen Mittelalter bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts gibt. Nach manchen Richtungen hin geht die Sammlung noch weit höher hinauf, indem Proben ägyptischer Mumienleinwand so wie Gewebeüberreste aus den Pfahlbauten sich finden. Allein einerseits sind die letzteren der Zeitstellung nach nicht zu bestimmen, andererseits fehlen die Zwischenglieder, die sie mit den mittelalterlichen Geweben in Verbindung brächten, und so sind sie vorläufig in die Sammlung der Denkmale eingereiht, welche uns die altheimische Cultur hinterlassen hat.

Die Sammlung der mittelalterlichen Gewebe ist theils aus einer Reihe einzelner Erwerbungen entstanden, vorzugsweise aber durch Ankauf einer der Sammlungen von Dr. Bock und einer zweiten nicht unwichtigen Privatsammlung. Die Bock'sche Sammlung hat vorzugsweise schon Bekanntes gebracht, das theils durch dessen eigene Publicationen verbreitet worden ist, theils durch Fischbach aus der Sammlung des k. k. Museums in Wien, wohin gleichfalls durch Bock andere Bruchstücke derselben Stoffreste gelangt waren, veröffentlicht wurde. Ein ausführlicher illustrirter Katalog dieser Sammlung, der nebst den Gewebebruchstücken auch die kostbaren mittelalterlichen Teppiche des Museums, so wie die Stickereien, Spitzen, Nadelarbeiten, Filets u. s. w. umfassen wird, ist unter der Presse. In einigen allgemeinen Zügen wollen wir aber jetzt schon die freundlichen Leser dieses Blattes auf die reiche Serie der Bruchstücke von Seiden- und anderen Geweben aufmerksam machen.

Wir haben als ältestes Stück jenes betrachten zu müssen geglaubt, das Bock in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder auf Taf. II abbildet, und das, wenn wir nicht irren, aus Chur stammt; von demselben ist übrigens auch in einem Codex der k. k. Hofbibliothek in Wien ein Stück enthalten, so wie es nun wohl in allen Sammlungen vertreten sein wird, die aus der Bock'schen entstanden sind und noch entstehen werden. Wir weichen hier von Bock ab und halten mit Rücksicht auf das im Louvre zu Paris [1]) befindliche und von A. Martin veröffentlichte Bruchstück, das in Farbe und Darstellung auffallend verwandt ist, die von Bock mitgetheilte Meinung Martin's über das vorliegende Stück für richtig, dass es nämlich der spätrömischen Zeit, etwa der Justinian's, angehöre. Von grossem Interesse ist ein Stück schweren sassanidischen Stoffes, das Reihen Strausse unter Palmbäumen in strenger Stilisirung zeigt (Fig. 1). Der Stoff, aus guter Quelle uns mitgetheilt (leider nur in einem sehr kleinen Bruchstück, so dass wir die Zeichnung nach einem anderen Bruchstücke ergänzen mussten) soll im Besitze der heil. Elisabeth gewesen sein. Die byzantinische Weberei ist durch mehrere Purpurstoffe in verschiedener Musterung vertreten;

---

1) Mélanges d'archéologie, IV. Band, Taf. XXIII.

dann durch jene festen, schweren, einfachen Seidenstoffe in Goldorange und Olivengrün, in denen durch fester angezogene einzelne Fäden ein schön stilisirtes Pflanzenornament linear sich zeichnet. Interessant ist es auch, dass ein Muster zwei Mal in verschiedenen Farben vor-

Fig. 1.



handen ist; es ist das von Bock in seinem Musterzeichner, Taf. II, Fig. 3, veröffentlichte, das in Purpur und in Naturseide sich findet.

Von einer Reihe byzantinischer Stoffe mit Thiermusterungen nennen wir den Löwenstoff [1]) in Gold auf rothem Grunde, der bei Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder, Taf. IV, abgebildet ist; dann einen interessanten, aus Bamberg stammenden Stoff (Fig. 2), je zwei einander zugekehrte und je zwei von einander abgewendete Vögel an einem baumartigen Ornament in einem Ovale darstellend. Der Grund ist kräftiges Roth; die Vögel dunkelolivengrün und gelb. Der Stoff, von dem leider auch nur ein kleines Bruchstück vorhanden ist, zeigt offenbare Verwandtschaft mit dem Elephantenstoffe im Karlsschreine zu Aachen [1]) und mehr noch mit dem Entenstoffe im Schatze daselbst [2]), obwohl die eckige Haltung und Strenge des Ornamentes vielleicht noch ein älteres Datum gibt.

Fig. 2.



Auch von dem Gewande Kaiser Heinrich's II. des Heiligen aus Bamberg ist ein Stück vorhanden (vgl. Bock, Musterzeichner, Taf. II, Fig. 2); ein zarter Stoff, in dem olivengrüne, auf braun violettem, fast schwarzem Grunde senkrechte Streifen angeordnet sind, durch einfache Ornamente getheilt, in denen übereinander je zwei sich zugewendete Vögel stehen (Fig. 3), ist insofern sehr interessant, als er aus Wolle und Seide gemischt zu sein scheint, und so möglichen Falles ein Product nordischer Industrie sein könnte, wofür er von einem Ken-

1) Sollte dieser Stoff nicht altasiatisch sein, etwa von Bagdad stammen?

1) Mélanges d'archéologie, II. Band, Taf. IX.

2) Ebendaselbst, Taf. XII.

ner gehalten wurde. Vergleichen wir die Art, wie man in den Bestiarien des 11. und 12. Jahrhunderts sowohl die Vögel überhaupt als auch bestimmte Vögel gezeichnet hat, so mag auch darin eine Bestätigung gefunden werden, obwohl wir jedenfalls im Allgemeinen an der Thatsache festzuhalten haben, dass die ähnlichen, und demgemäss wahrscheinlich auch dieser, aus Marburg stammende Stoff, byzantinischen Ursprungs sind. Das kostbare Grabtuch des Bischofs Günther von Bamberg [1]) ist durch ein Stückchen vom Grunde vertreten, welches die interessante Technik dieses Stoffes erkennen lässt, der ganz in ähnlicher Weise ausgeführt ist, wie die späteren Teppiche (Gobelins). Unter der Reihe der älteren Gewebe nennen wir noch ein grosses Stück Purpurstoff,

Fig. 3.



mit Gold durchwirkt, welches genau dasselbe Muster zeigt, das in einem Stoff zu Aachen in Rosa, Grün und Gold zu sehen ist [2]). Die Zeichnung der Thiere, Pfauen und Greife, ist vollständig ornamental gehalten; das Muster grossartig. Doch ist bei beiden Thieren die Art, wie die Hälse sich an den Rumpf anschliessen, nicht schön. Das Ornament ist reizend (Fig. 4, S. Nr. 15). Martin glaubte über das Herkommen und die Entstehungszeit keine bestimmte Meinung aufstellen zu sollen. Er sah darin eine Imitation verschiedenartiger orientalischer Motive, sowohl byzantinischer, wie arabischer. Wir haben den Stoff desshalb unter die spätbyzantinischen, als Uebergang zu den arabischen des 13. und 14. Jahrhunderts, eingereiht, da wir gern mit Martin annehmen, dass er in Sicilien entstanden ist, wo byzantinische und arabische Einflüsse zusammengewirkt haben.

(Schluss folgt.)

1) Mélanges d'archéologie, Taf. XXXII—XXXIV.
2) Ebendaselbst Taf. XIII u. XIV in Naturgrösse abgebildet.

Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel,

beschrieben und in topographisch-alphabetischer Reihenfolge zusammengestellt von H. v. Dehn-Rotfelser und Dr. W. Lotz. Im Auftrage des Kgl. Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten herausgegeben durch den Verein für hessische Geschichte und Landeskunde, Kassel 1870.

Nachdem Jahrhunderte hindurch die Hinterlassenschaft unserer deutschen Vorfahren an Kunstdenkmälern theils unbeachtet geblieben, theils zerstört oder doch mannigfacher Unbilde Preis gegeben war, ist endlich wieder ein günstigerer Stern über ihnen aufgegangen, das Interesse für dieselben in vielen Herzen erwacht. Es handelt sich nun darum, das noch Gerettete zu inventarisiren, zu erhalten und im Geiste des Alten Neues zu schaffen. In erstgedachter Beziehung hatte der Mitverfasser des vorliegenden Buches, Dr. W. Lotz, durch seine „Kunst-Topographie Deutschlands“ (2 Bände, Kassel 1862) sich bereits ein grosses Verdienst erworben; während Seitens des Kgl. Baurathes von Dehn-Rotfelser, als Hauptförderers des in diesen Blättern mehrfach besprochenen Werkes: „Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen“, gewisser Maassen die Höhepuncte für das gegenwärtige, weitgreifende Unternehmen fixirt worden waren. Es verdient dankbare Anerkennung, dass die Staatsregierung und insbesondere der Oberpräsident der Provinz Kurhessen, Herr von Möller, demselben jegliche Förderung haben zu Theil werden lassen. In einem gewissen Zusammenhange hiermit mag es denn auch stehen, dass das Verzeichniss derjenigen Personen, welche die Herausgeber durch Mittheilungen unterstützt haben, eine verhältnissmässig so grosse Zahl von Baubeamten aufweist, welche erfahrungsmässig sonst im Allgemeinen, Dank ihrer akademischen Bildung, für Mittelalterliches nicht sonderlich eingenommen sind. Auch die Pfarrer haben ein nicht unbedeutendes Contingent gestellt. Mag die Beihülfe eine freiwillige oder unfreiwillige gewesen sein, gewiss hat sie zur Folge gehabt, dass nicht Wenige,

indem sie die betreffenden Denkmäler ernstlich studirten, dieselben sowie den Geist ihrer Gründer schätzen lernten und längst gehegte Vorurtheile ablegten. Die Art der Anordnung ergibt sich schon aus dem Titel des Buches. Unter dem Namen eines jeden Ortes sind die Bau- und sonstigen Kunstwerke aufgeführt, welche irgend auf Bedeutung Anspruch machen können. Den möglichst gedrängten Beschreibungen gehen geschichtliche Notizen voran und wird schliesslich auf die Literatur hingewiesen, welche für Näheres zu Rathe gezogen werden mag. Die Mittheilungen scheinen indess durchweg so erschöpfend zu sein, dass weitere Hülfsmittel nicht zu Hülfe genommen zu werden brauchen, sofern nicht etwa der specielle Zweck ein besonders eingehendes Detailstudium erheischt.

Wie hoch auch die in Rede stehende Veröffentlichung in kunstgeschichtlicher Beziehung anzuschlagen ist, so wird deren praktische Bedeutung voraussichtlich doch kaum minder gewichtig in die Wagschale fallen. An die rechte Erkenntniss reiht sich naturgemäss die rechte That, aus welcher dann wieder neues Leben ersteht. Von Herzen wird jeder Kunstfreund den Herausgebern zustimmen, wenn dieselben am Schlusse ihrer Vorrede folgenden Wunsch aussprechen: „Vor allen Dingen möge die Arbeit sich zur Erreichung ihres Hauptzweckes geeignet erweisen, welcher auf die Erhaltung unserer ehrwürdigen Denkmäler gerichtet ist, damit dieselben in Zukunft immer mehr gegen zerstörende Einflüsse geschätzt werden und ganz besonders vor jenen wohlgemeinten, aber übel berathenen Restaurationen und Erneuerungen bewahrt bleiben, durch welche so manches herrliche Werk weit mehr gelitten hat, als durch die vollständigste Vernachlässigung". Hoffentlich wird das so wichtige und löbliche Unternehmen nicht auf den Regierungsbezirk Kassel beschränkt bleiben, vielmehr gemäss dem Haupttitel unseres Buches: „Inventarium der Baudenkmäler im Königreiche Preussen", in gleicher Weise, wie hier geschehen, nach allen Richtungen hin allmählich fortgeschritten werden.

Dr. A. Reichensperger.

Das Crucifix in der neueren Kunst.

Von Dr. J. Stockbauer.

A.

In der Malerei.

I.

(Fortsetzung.)

Maria stand am Kreuze — *stabat juxta crucem mater ejus* — so sagt der Evangelist; aber er sagt nichts von ihrem Seelenschmerz und tiefstem Herzeleid; das sollte Jeder sich selbst denken können. Sie stand am Kreuze — aber als die letzten Worte herab wie leises Gewimmer vertönten, das Blut versiegte, der Körper mit dem letzten Athemzug sich hob und dehnte, dann das sterbende Haupt auf die Brust sinken liess und in seine eigene Schwere todt zusammen sank: — da, dachten die Alten, waren der Schmerzen zu viel für ein Menschenherz, und liessen Maria ohnmächtig ihren Begleiterinnen in die Arme fallen. Die besondere Betonung des *stabat mater* veranlassten auch nur allegorische und mystische Gründe. „Sie stand unter dem Kreuze", sagt Ambrosius, „auch selbst bereit, für das Heil der Welt zu sterben" [1]), und diese Auffassung wurde dann in ascetischen und contemplativen Abhandlungen verbreitet, aber nur in dem Sinne, in dem Bernardinus Bustius [2]) ihr auch den linken Platz am Kreuze angewiesen wissen will, weil es Psalm 14 heisst: „Ich schaute zur Rechten und blickte, und Niemand war da, der mich erkannte." Dagegen hat die heil. Brigitta in ihren Offenbarungen [3]) dem allgemeinen Kunstgefühl ihrer Zeit Rechnung getragen, indem sie Maria sagen lässt: *Tunc ego exinanita corrui in terram.*

Die Bevorzugung der Magdalena am Kreuze gründet sich zunächst auf das Evangelium, das ihr allenthalben eine specielle Berücksichtigung von Seiten Christi zu Theil werden lässt. Sie erscheint da als jene mit ihrem ganzen Sein und Leben dem Heiland ergebene Jüngerin [4]), die über alle Beschränkungen der Sitte und Gewohnheit hinweg mit liebeglühendem Herzen ihm anhängt, daher oft und von verschiedenen Seiten getadelt, aber eben so oft auch vom Herrn dagegen in Schutz genommen wird. Eine solche Erscheinung musste namentlich dem deutschen Mittelalter zusagen, in dem die Lieder der Minnesänger ganz ähnliche Charaktere verherrlichten und besangen. Wir haben schon früher ein nach ihrem Namen genanntes apokryphes Evangelium des 13. Jahrhunderts genannt, in dem sie einen besonderen Ehrenplatz in der evangelischen Geschichte einnimmt. Die Kunst ging freithätig auf diese Gedanken ein, und da man in jener Zeit den wahren Ergüssen eines theilnehmenden Herzens eine sittliche Würde und einen moralischen Adel zuerkannte, da man in dieser

---

1) in Luc. 23: Stabat etiam pro salute humani generis mori parata.

2) Molanus, hist. imag. p. 400.

3) lib. IV., c. 70.

4) Freilich in anderem Sinne als die rohe Secte der Kathares im 11. und der Verfasser des Romans: Natürliche Geschichte der grossen Propheten, aus dem vergangenen Jahrhundert sich es dachten.

Zeit an wahre Minne glaubte und Ritter und Meister sie ehrten und besangen, verflocht sich Wahrheit und Dichtung zur Verherrlichung Magdalena's und klang wie aus den geistlichen Liedern so auch aus den Gebilden der Kunst in allen Accorden der Schmerz der klagenden Magdalena. Sie hat im Gefolge Maria's den Herrn auf Golgatha begleitet und kniet dort im wildesten Leid, das Haar gelöst, das Haupt erhoben, mit beiden Armen das Kreuz umfassend, zu den Füssen des Herrn. Rücksichtslos lässt hier ihr Herz sie handeln und unter allen Leidtragenden erscheint sie am bewegtesten und trostlosesten. Sie ist wieder betheiligt bei der Grablegung, und wer so recht verstehen will, wie tief die Kunst dieser Zeit die Beziehungen zwischen ihr und dem gekreuzigten Heiland aufgefasst hat, kann diess aus dem grossen Kreuzigungsrelief ersehen, das Adam Kraft 1492 an der Sebalduskirche in Nürnberg für die Schreyer'sche Familie fertigte. „Es ist mit Worten nicht auszusprechen, welche Tiefe und Wehmuth die einzelnen Züge dieses Bildes und das Gesammtbild in sich bergen." [1]) Dafür ist sie auch die Erste, der nach dem Evangelium (Joh. 20, 14) der Auferstandene erschien.

Ist das Bild der umsinkenden Maria unter dem Kreuze griechische, so ist das der Magdalena abendländische Conception, und begegnen sich so, unbekümmert um die dogmatischen Zänkereien, gerade am Kreuze wieder Morgen- und Abendland durch die Kunst in der Darstellung der beiden hervorragendsten Persönlichkeiten, die an den letzten Leidensmomenten des Herrn Antheil nahmen.

Anmerk. Bereits im 12. Jahrhundert kommt Magdalena auf einem Miniaturbild in der Prager Bibliothek zu den Füssen Christi bei seinem Einzug in Jerusalem vor [2]), auf einem Bilde des Margaritone im 13. Jahrhundert erscheint sie am Fusse des Kreuzes [3]), wiederholt sich bei der Grablegung des Cimabue in Assisi [4]) und bleibt von da an in dauernder künstlerischer Verwendung.

Die Gruppe der Leidtragenden wird erweitert durch Hinzufügung des Jüngers Johannes und einer Anzahl Frauen und verstärkt durch das Bild des Schächers.

Gegenüber diesen in Schmerz und Mitleid aufgelösten Anhängern des Gekreuzigten stellt sich die Menge der Lästerer vor mit allen jenen Leidenschaften und vielgestaltigen Bewegungen des Hasses und der Erbitterung, von den Künstlern zu einem Bilde voll teuflischen Ingrimms zusammengefasst.

1) Das baier. Nationalmuseum, 1868. p. 115.
2) Schnaase, IV. p. 477.
3) Cavalcaselli, Gesch. d. Malerei, I. p. 155.
4) Agincourt, tf. 110, 4.

Auf diese Weise wurden zwei Gruppenbilder zusammengestellt, die zu einander im schneidendsten Gegensatze standen, der aber in dem Bilde des leidenden Erlösers am Kreuze die künstlerisch geforderte Ausgleichung findet. Die tiefst empfundenen Schmerzensäusserungen für ihn und die glühend brennende Hassempfindung gegen ihn werden durch das im stillen Leiden mit verschlossenem Schmerz sich darstellende Kreuzbild gleichsam abgewogen und bietet dem Auge einen erwünschten Ruhepunct zur Betrachtung dar.

Daher ist es auch diesen Künstlern gelungen, die Kreuzigung in einem allen Anforderungen der Kunst entsprechenden Bilde darzustellen.

Ein solches wahres Kunstwerk soll nämlich nicht nur die einfache Handlung geben, sondern soll auch die Motive klar werden lassen, die dieser Handlung zu Grunde liegen, soll die ganze Geschichte der Handlung in Absicht und Folgen, im Vorausgegangenen und Nachfolgenden errathen lassen.

Die mit absichtlicher, freilich nicht immer kunstschöner Verzerrung gemalten Gegner des Heilandes öffnen das dunkle Geheimniss der Vergangenheit und weisen uns auf eine grosse Ursache dieses Drama's voller Leidenschaftlichkeit und bösen Willens hin. Das muss eine ganz eigenthümliche Veranlassung gewesen sein, die diese rohe, schon im Gesichtsausdruck als gewissenlos und gesetzlos gekennzeichnete Menge so sehr empörte und aufbrachte, dass selbst der Tod ihres Opfers sie nicht versöhnte.

Ein Verbrechen gemeiner Art kann das nicht gewesen sein, denn gerade das ist es ja eben, was aus ihren eigenen Gesichtern herrausschaut: es muss der Tod des Gekreuzigten seinen Grund in einer der Gefühlsweise der Umstehenden entgegengesetzten Lebensweise und Lebenshandlung haben, und dadurch ist derselbe an sich schon in den Augen des Betrachters gerechtfertigt.

Kommt nun zu dem Eindruck dieser Gruppe noch das Gewicht des Mitleids, welches die andere Schar bethätigt, so ist vollends unser Urtheil im Reinen. Ein Mann, der an seinem letzten und schmählichsten Lebenstage noch solche Freunde zählt, die über Alles sich wegsetzen und ihm ihre Treue wahren; ein Mann, der gerade jene, die von Kindheit auf mit ihm sind umgegangen, sich treu erhalten hat, selbst unter Umständen wie die gegenwärtigen sind; ein Mann, der da, wo Niemand mehr von ihm etwas hoffen kann, eine Reihe Freunde sich zur Seite stehen sieht aus verschiedenen Ständen, — ein solcher Mann kann kein Verbrecher sein, der diesen Tod verdient. Es ist nichts Grosses, auf Augenblicke einen Bekannten zu gewinnen, und ist

eben so wenig bedeutungsschwer, einen zu verlieren, der nur in augenblicklicher Begegnung uns hat kennen gelernt. Allein wer edle Freunde seiner Jugend sich durchs ganze Leben wahrt und sie an sich nicht untreu werden lässt, jene Freunde, die unter allen Verhältnissen ihn zu erproben und kennen zu lernen Gelegenheit hatten, der muss selbst ein guter, edler Mensch sein, und wenn ganz Jerusalem, vom Hohenpriester Kaiphas an bis zu seinem Thürsteher, dagegen Kreuzige schreit.

Hat auf diese Weise der Künstler es verstanden, unser Mitgefühl für die Hauptperson des Bildes in Anspruch zu nehmen, so ist eigentlich sein Zweck erreicht, und seine nächste Aufgabe besteht nun darin, in dieser Hauptfigur selbst unser Urtheil zu verstärken.

Die meisten Maler zogen es vor, dem Herrn am Kreuze nach der evangelischen Erzählung eine ruhige, stillergebene Haltung zu geben; sie malten ihn weder schmerzlos, wie die typische Kunst des früheren Abendlandes, noch auch ganz den Schmerzen erlegen, wie die Bilder der Griechen ihn zeigten: sondern sie bestrebten sich, in seinem sichtbaren Leiden jenes Urtheil uns zu bekräftigen, dass hier ein von der teuflischsten Bosheit ans Kreuz geschlagener edler und grosser Mann, sich selbst und seinem edelsten Charakter treu, ohne Verzagtheit auf der einen und ohne Rachsucht auf der anderen Seite leide, — leide für eine Idee, der er sein Leben geweiht, von Anfang an.

Sind wir mit der Betrachtung dieses Bildes so weit mit uns im Reinen, dass unser Urtheil zugleich das des Hauptmanns ist, der am allerersten, das Originalbild schauend, ausrief: Bei Gott! das war ein Gerechter, ein Unschuldiger! — dann gehen wir nicht unbefriedigt hinweg: denn auf dieses Urtheil muss zugleich eine Vergeltung für den Frevel kommen, der hier geschah; es muss dann der Gerechte, der unterlag, siegen und der stolze Ungerechte unterliegen, und auch dies selbst klingt in den Bildern der Kreuzigung nach.

Wir müssen hier den Leser erinnern, dass schon die Bildner der ersten Crucifixe ein solches Bedürfniss ahnten, und desshalb regelmässig dem Kreuzesbilde die Auferstehung entgegensetzten. Dies geschah noch durchs ganze Mittelalter, und es gibt eine Reihe Elfenbeindiptychen und Reliefs in denen diese Verbindung der beiden Bilder besteht. Allein das war unser neueren Kunst weniger zusagend; das heisst, ein Bild durchs andere, nicht durch sich selbst erklären.

Der nächstliegende Versuch lag nun darin, dem Bilde Christi jenen übernatürlichen Charakter zu geben, der auf das Geheimniss, das in seinem Kreuztod lag, hinwies, der an sich schon zum klaren Verständniss führte, dass dieser Tod kein Ende, sondern bloss eine Gränze sei, von wo aus Alles umkehre und Vergeltung eintrete. Allein dieser Versuch, so nahe er lag, war schwer, um nicht zu sagen unmöglich in der Darstellung, und es braucht nicht vieler Worte, um das einzusehen. Raphael hat ihn vielleicht am besten gemacht, aber um hierin entscheidend sein zu können, müssten wir von allen angeerbten und angeborenen Ideen, die wir aus der christlichen Religion geschöpft und uns angeeignet haben, abstrahiren, d. h. das Unmögliche wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. (Cyprische Alterthümer in Berlin.) Eine Erweiterung, die das Berliner Museum seit Kurzem erfahren hat, verdient wohl schon jetzt mit wenigen Worten angezeigt zu werden. Schon seit einiger Zeit hat man auf der Insel Cypern bei Gelegenheit von Bauten reiche Reste von Vasen, Terrakotten und Steinsculpturen aufgefunden, deren das Pariser Museum eine grosse Auswahl an sich brachte. Der interessante, für die Archäologie, vorzüglich für das Studium der Kunstgeschichte hochwichtige Charakter dieser Monumente liess es wünschenswerth erscheinen, auch für das Berliner Museum ausgewählte Stücke zu erwerben, und es wurde zu diesem Zwecke Prof. Friederichs im Herbst vorigen Jahres nach Cypern gesandt. Die von demselben aus der Sammlung Cesnola und Pierides angekauften und schon nach Berlin gelangten Stücke zeigen deutlich, wie wohl man gethan hat, jene Maassregel zu treffen. Vasen in den mannigfaltigsten Formen, von den grössten bis zu den kleinsten, in Form und Ornamentirung den griechischen so nahe verwandt und doch davon wieder so himmelweit verschieden, Terrakotten, die dieselbe Darstellung bald auf ganz rohe, barbarische Weise, bald in edlem griechischem Stile zeigen, grössere Figuren aus Stein mit edler Haltung und bis ins Kleinste getreuer Naturnachahmung lassen uns einen Blick thun in das Leben auf der Insel, die, wie zum Vereinigungspuncte zwischen Griechenland und Orient geschaffen, unmittelbar neben einander griechische und orientalische Niederlassungen trug. Unter den Steinsculpturen zeichnet sich vor Allem das wohlerhaltene (sogar Reste von Farben finden sich noch) Bildniss eines Priesters aus, in dessen Haaren sich das Diadem sammt einem Lorbeerkranze und hineingeflochtenen Epheublättern auf das deutlichste erkennen lassen. Unter den Terrakotten verdienen vor allem Aufmerksamkeit die, welche bei Darstellung eines und desselben Gegenstandes den Unterschied zwischen griechischer und barbarischer Kunst deutlich erkennen lassen. Eine Frau, welche mit den Händen die Brust bedeckt, eine andere, die ein säugendes Kind im linken Arme hält, beide ganz rohe, verzerrte, kaum den dargestellten Gegenstand erkennen lassende Producte der Barbarei: wie weit sind sie von den daneben liegenden, dieselben Motive behandelnden griechischen verschieden! Andere ziehen das Auge durch ihre Schönheit und gefällige Form auf sich, vor Allem eine Jünglingsfigur mit lang bis zu den Füssen herabfallendem Gewande,

dessen Petasos hinter der linken Schulter herabhängt, dann ein unbeweglich sich haltender Jüngling, den eine in schwärmerischer Verzückung den Kopf nach hinten werfende Frau küsst (beide bloss bis zur Brusst erhalten), ferner ein edel gehaltener weiblicher Kopf, dessen grösster Theil durch ein Tuch verhüllt wird (nach dem auf dem Kopfe einer eben daher stammenden Wiederholung befindlichen Kalathos zu urtheilen, der Kopf einer Priesterin), und Eros, sitzend und mit einer auf eine Schnur gezogenen Scheibe spielend. Auch die Vasen verdienen wegen ihrer Form und der Ornamente (ein Theil von fast kugelrunder Gestalt erinnert durch die senkrecht sich herabziehenden Streifen an die Holztechnik) alle Aufmerksamkeit. Man darf wohl hoffen, dass Prof. Friederichs nach seiner Rückkehr die ihm verdankten Sachen eingehend behandeln und durch Publication allgemeiner bekannt machen wird.

Danzig. Nachdem der Bildhauer J. Wendler in Berlin die im Jahrgang 1868, d. Anz. f. Kunde d. Vorz. erwähnte architektonische Bekrönung des alten Altarschreines auf dem Haupt-Altar der Marienkirche in Danzig nun vollendet, hat der Kirchenvorstand bei demselben Künstler auch 42 Chorstühle bestellt, welche — wie in alter Zeit — den Altar umgeben und den Raum im Mittelschiff vor demselben von den Seitenschiffen abschliessen sollen. Die hinteren Stühle erhalten eine 16 Fuss hohe Rückwand mit tabernakelartigen Aufsätzen, in welchen die Brustbilder evangelischer Kirchenlehrer, besonders auch der Reformationsprediger Danzigs, angebracht werden sollen. In der ornamentalen Durchbildung des Gestühls hat Wendler die berühmten Chorstühle des Münsters in Ulm, welche 1469—74 von Georg Syrlin gefertigt wurden, sich zum Vorbild genommen. R. Bergau.

Dresden. In dem Holbein-Zimmer der Dresdener Gemäldegalerie ist ein neuerworbenes, höchst werthvolles Bild aufgestellt worden. Es ist ein Werk Hans Holbein's des Jüngern, welches vor Kurzem in Düsseldorf auftauchte, von dem Historienmaler Prof. H. Mücke erworben und an die Galerie in Dresden verkauft wurde. Dasselbe, grau in Grau gemalt, bringt den Tod der Virginia zur Anschauung. Der Künstler hat ein dichtes Volksgedränge vor dem auf erhöhtem Sitze thronenden Tribun Appius Claudius dargestellt, inmitten dessen die tragische Scene vor sich geht. Die gewaltige Grösse und der echt historische Stil der Darstellung, der Reichthum der Charaktere, der Ausdruck der Köpfe und die vollendete Meisterschaft der Ausführung weisen dem Bilde eine der ersten Stellen auf dem Gebiete der deutschen Historienmalerei des 16. Jahrhunderts an.

Ekenäs (Finnland). Vor etwas mehr als zehn Jahren besuchte ein deutscher Künstler die kleine Stadt Ekenäs. Zufälliger Weise besah er auch die Kirche und das Altarbild. Ueberrascht fragte er seinen Begleiter, woher die Gemeinde dieses schöne Bild erhalten habe, das von irgend einem grossen Meister gemalt sein müsse und das einen grossen künstlerischen Werth habe. Es wurde da entdeckt, dass das Bild geschenkt worden sei ungefähr ums Jahr 1650 von Graf Löwenhaupt, Herrn von Raseborg und mehreren deutschen Besitzungen, und von Deutschland hieher gebracht ist. Derselbe Graf hätte auch die Kirche gebaut und der Stadt geschenkt. Alte Leute wussten auch zu erzählen, dass, als die Kirche und die halbe Stadt im Jahre 1821 abbrannte, das Bild mit seinem in altem Sculpturwerk bestehenden Rahmen im letzten Augenblick und nicht ohne persönliche Gefahr von dem damaligen Rittmeister Lindkrantz und einigen beherzten Arbeitern gerettet wurde. Als endlich die Kirche nach dem Brande restaurirt und leider modernisirt war, wurde das Altarbild zum Maler Lindh geschickt, um gleichfalls restaurirt zu werden von einigen kleinen Schäden, die es bei dem Brande genommen. Als es von demselben zurückgekommen, wurde es aufgestellt und hat seitdem auf seinem Platz gestanden, grösstentheils vergessen, aber dann und wann zuweilen bewundert von durchreisenden Künstlern und Liebhabern. Im letzten Sommer wurde die Stadt besucht von den Herren Sjöstrand, Löfgren und Munsterhjelm, welche auch das Altarbild in Augenschein nahmen und zu der Ueberzeugung gekommen zu sein scheinen, dass es von **Rubens' Meisterhand** herstamme. Ein Name oder ein anderes Künstlerzeichen findet sich freilich nicht auf dem Bilde, aber Rubens soll eben so viele Bilder ohne, wie mit seinem Namen gemalt haben. Herr Löfgren hatte die Güte, während seines Aufenthaltes in Ekenäs das Bild wieder zu restauriren, wodurch die Figuren besser hervortreten und sich in aller ihrer Herrlichkeit zeigen. Das Bild stellt einen Moment zwischen der Kreuzabnahme und Grablegung dar. Christi todter Körper ist sitzend auf einem Stein und gegen eine Felswand, und umgeben von der Jungfrau Maria und Maria Magdalena, von deren Augen Thränen niederfallen, und von Joseph von Arimathia, in dessen Angesicht Schmerz und Liebe hervortritt.

Oben über diesem grossen Bilde findet sich ein kleineres in Medaillonform, Jehovah vorstellend, umgeben von Engelsköpfen und Wolken. Dieses Bild ist nicht von demselben Meister, soll aber gleichfalls künstlerischen Werth haben.

Der Rahmen besteht, wie gesagt, aus alter, reicher Sculpturarbeit. Nur der innere schmale Rahmen zunächst dem grossen Bilde ist aus neuerer Zeit, vermuthlich etwa vom Jahre 1790, und harmonirt nicht mit dem anderen.

Es wäre wünschenswerth, dass irgend ein Kunstkritiker dieses Meisterwerk in näheren Augenschein nähme und dass das Ganze photographirt würde, um das Bild mehr bekannt zu machen, denn, wenn es von Rubens ist, so ist es sicherlich das einzige Original von diesem Meister in Finnland. Man vermuthet, dass Bild und Rahmen Kriegsbeute sind aus dem dreissigjährigen Kriege von irgend einem katholischen Kloster in Deutschland. (Christl. Kunstbl.)

NB. Die 3 in den Text gedruckten Holzschnitte dienen als artistische Zugabe.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 14. — Köln, 15. Juli 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueberblick über die Geschichte der altchristlichen Kunst.

I. Erste Periode,

von den ältesten Zeiten der Kirche bis zum Anfang des VI. Jahrhunderts.

Die Symbole als erste Anfänge der Kunst bei den Christen.

(Fortsetzung.)

Nachdem sich solcher Gestalt das Band zwischen Kunst und heidnischer Religiosität aufzulockern begann, musste die erstere auch für die Christen einen Theil ihres gefährlichen Charakters verlieren. Man konnte es wagen, dem Kunstbedürfnisse zu genügen und über die Beschaffung der schlichtesten Symbole hinauszugehen. War man durch diese schon auf ein bestimmtes Feld künstlerischer Anschauungen geführt worden, so diente diese symbolisirende Kunstthätigkeit, die sich gleichzeitig für heidnische Zwecke immer mehr geltend machte, dazu, ähnlich Umfassendes auch für christliche Zwecke zu versuchen. Blieb die unmittelbare Vergegenwärtigung des Heiligen, zumal bei der entschieden spirituellen Tendenz der Zeit, misslich, so konnte man doch symbolische Darstellungen finden, die gleich jenen heidnischen Sarkophag-Reliefs, den Inhalt der neuen Lehre vielgestaltig ansprechend und wirkungsreich andeuteten, ohne das schene Gefühl durch Verkörperung des Unfassbaren zu verletzen. Man blieb in der symbolischen Richtung, man übertrug die orientalische Gleichnissrede, die in den heiligen Büchern üblich war, und deren sich auch Christus so oft bedient hatte, in die bildliche Darstellung; man erfand in verwandtem Sinne neue Elemente einer künstlerischen Gleichnisssprache.

Vor Allem musste es darauf ankommen, ein symbolisches Bild solcher Art für den Heiland selbst und seine erhabene Sendung zu finden, welches im Gegensatz gegen jene kunstlosen graphischen Zeichen des Kreuzes und des Monogrammes, gegen jene nicht sehr bestimmten Symbole des Lammes, des Weinstockes, des Fisches, dem Auge in künstlerisch eindringlicher Wirkung gegenüber träte. In dem milden Gleichnisse, das Christus selbst gern von seiner Aufgabe gebraucht hat, fand man die günstigste Anregung.

Besonders beliebt war die Darstellung des Heilandes als guter Hirte. Vergebens protestirte der eiserne Tertullian, dessen harte Opposition zur Kunst wir schon oben erwähnt haben, gegen sie *(De pudicitia cap. 10)*. Dieses Symbol in menschlicher Gestalt scheint sogar den Uebergang zu weiteren Versuchen christlicher Malerei und Bildnerei gebildet zu haben, wie man sie schon gegen das Ende des dritten Jahrhunderts und von Constantin d. Gr. an immer allgemeiner unter den Christen, selbst in ihren religiösen Versammlungsorten und an öffentlichen Plätzen findet. Christus selbst hatte gesagt: „Ich bin ein guter Hirte". Er hatte den Jüngern von dem Hirten erzählt, der das verlorne Schaf zu suchen in die Wüste gehe und dasselbe, wenn er es gefunden, mit Freude auf seine Schulter lege, der sein Leben lasse für seine Schafe; er war als solcher auch schon von den Propheten bezeichnet worden. Bald sehen wir ihn inmitten seiner Schafe, allein oder mit Gehülfen, ein Schaf liebkosend, oder eine Hirtenflöte in der Hand,

bald erscheint er trauernd über das verlorne Schaf, und dann, wie er das wiedergefundene auf den Schultern trägt; letztere Vorstellung war die häufigste von allen und fand sich schon zu Tertullian's Zeit in der Regel auf den gläsernen Abendmahls- und Agapenkelchen vor. Gewöhnlich ist er als idealer Jüngling dargestellt, zuweilen als bärtiger Mann, in einfach hochgeschürztem Gewande, oft auch mit dem kurzen, über die Schultern hängenden Regenmantel der Hirten. Ein anmuthig idyllischer Zug, der unwillkürlich zu stillen Betrachtungen reizt, geht durch alle diese Darstellungen. Wohl geeignet, ernste, wenn auch eben nicht erschöpfende Gedanken anzuregen, ist es zugleich der Gegenstand einer heiteren künstlerischen Decoration, die sich vortrefflich der antiken Decorationsweise, wie dieselbe damals noch das gesammte äussere Leben erfüllte, anschliessen musste; ja, indem man bisweilen von dem „guten Hirten" ausgehend, das Hirtenleben überhaupt in seinen verschiedenen Situationen darstellte, gewann man einen harmlosen Ersatz für die bisherigen mythischen und bacchischen Darstellungen. In ganz ähnlichem Sinne erweiterte sich das Symbol des Weinstockes zu umständlichen Scenen der Weinbereitung durch nackte Kinder oder Genien, wie wir sie an Sarkophagen und in Gruftmalereien der frühesten Zeit öfter dargestellt finden. Auch das Gegenstück des guten Hirten, nämlich Christus als Fischer, fehlt nicht und selbst als Richter im Wettkampfe *(Agonothet)* wurde er, obwohl nicht häufig, sinnbildlich dargestellt.

Eine seltene und für den ersten Augenblick sehr befremdliche Darstellung, die auf Christus gedeutet werden muss, ist die des Orpheus, der mit den Tönen seiner Leier die Thiere des Waldes an sich lockt. Die Aufnahme einer der antiken Mythe angehörenden Person in den Kreis der christlichen Anschauungen wird erklärlich durch die grosse Hochachtung, die die reineren orphischen Lehren auch bei den christlichen Kirchenvätern fanden und durch die Analogieen, die man in der Mythe des Orpheus mit der Geschichte Christi und vielleicht noch mehr mit dem Wesen des die Heiden und Barbaren bändigenden Christenthums zu finden glaubte. In der phrygischen Tracht, welche die spätere antike Kunst ihm ertheilt, sitzt Orpheus mit der Leier, von Thieren umgeben, unter Bäumen, wobei sich eine gewisse Verwandtschaft mit einigen Darstellungen des guten Hirten nicht verkennen lässt. Wenn indess ein so gewagtes Sinnbild beim Fortschreiten der christlichen Kirchenlehre bald verschwand, so hielten sich andere, unschuldigere Ausdrucksweisen der alten Kunst, so innig sie auch mit der heidnischen Naturreligion zusammen hingen, desto länger. Das Merkwürdigste in dieser Art sind die Personificationen der Natur, wie sie den Alten bei ihrer geflissentlichen Beschränkung auf die Menschengestalt geläufig geworden waren; bis tief ins Mittelalter wird noch immer hier und da der Fluss durch einen Flussgott, das Gebirge durch einen Berggott, die Stadt durch eine Göttin mit der Mauerkrone, die Nacht durch ein Weib mit Fackel und sternbesäetem Schleier, die Morgenfrühe durch einen Knaben mit Fackel, der Himmel durch einen Mann, der einen Schleier über seinem Haupte schwingt, sinnbildlich dargestellt, und manches dieser Art lässt sich bis ins 13. Jahrhundert hinein nachweisen. Andere heidnische Gestalten, wie z. B. die nackten Kindergenien, welche schon das spätere Alterthum mehr nur in decorativem Sinne gebildet hatte, dauern wenigstens bis ins 5. Jahrhundert und selbst der späte Mythus von Amor und Psyche kommt noch an christlichen Sarkophagen vor, vielleicht indem man ihn auf die ewige Liebe umdeutete.

Indessen konnte der so reiche epische Gehalt der h. Schriften einer noch immer ungeheuer ausgedehnten Kunstübung und dem Drange nach künstlerischer Gestaltung, wie er im römischen Reiche vorhanden war, sich auf die Länge nicht entziehen, so sehr sich auch ein Rest heiliger Scheu vor der unmittelbaren Darstellung Christi und seiner Geschichte geltend machen mochte. Hier trat nun vermittelnd jene schon dem apostolischen Zeitalter eigene theologische Anschauungsweise ein, welche, über den gewöhnlichen Begriff der messianischen Weissagung hinausgehend, die Personen und Ereignisse des alten Testamentes überhaupt als Vorbilder derjenigen des neuen auffasste. So wurde es möglich, das neue Testament unter dem Gewande des alten darzustellen und dem Verlangen nach historischer Composition ohne Anstoss Genüge zu leisten, wenn auch nicht immer auf schöne und tiefsinnige Weise. Sehen wir z. B. den Abraham dargestellt, welcher im Begriffe ist, seinen Sohn zu opfern, so wird darunter Gott Vater verstanden, der also die Welt geliebt hat, dass er seinen eingeborenen Sohn dahin gab, oder das grosse Opfer Christi, welches der Gott Vater verlangte. Sehen wir den Moses, welcher einen Bach aus dem Felsen schlägt, und Knieende, die daraus trinken, so deutet dies auf Christi wunderbare Geburt aus dem Schoosse der Jungfrau; er ist, nach dem Worte des Propheten: der Heilsbrunnen, aus dem mit Freuden Wasser geschöpft wird; er ist der geistliche Fels, von dem sie tranken, oder Christus, welcher sagt: „Wer durstig ist, der komme zu mir, ich will ihn tränken mit dem Wasser des Lebens, dass ihn nimmermehr dürstet." Sehen wir den Hiob, den von

Schmerz und ekelhafter Krankheit Gepeinigten und seine Freunde bei ihm, die sich vor dem pestartigen Geruch Mund und Nase zu halten, so stellt uns dies die Schmach Christi dar, denn er war der „Allerverachtetste und Unwertheste, voller Schmerz und Krankheit; er war so verachtet, dass man das Gesicht vor ihm verbarg" etc. Daniel, in der Löwengrube stehend, ist wiederum Christus, der in das Thal des Todes hinabgefahren, aber lebendig wieder erstanden ist; seine nach altgriechischer Weise betend ausgebreiteten Arme scheinen zugleich auch auf die Stellung des Gekreuzigten hinzudeuten. Auch bezeichnet er Christus, den selbst der Starke, der Tod nämlich, nicht zu überwinden vermochte. Elias, der auf der Quadriga gen Himmel fährt, stellt die Himmelfahrt Christi vor; u. a. m. Besonders häufig wird die Geschichte des Jonas gebildet, wie er über den Bord des Schiffes geworfen und von dem ungethümen Fisch verschlungen wird, — und wie ihn dann der Fisch wiederum an das Land speiet — die beliebteste und verständlichste Andeutung des Todes, der Niederfahrt und der Auferstehung Christi. Allmählich werden (z. B. an Sarkophagen) neben diesen alttestamentlichen Darstellungen auch solche des neuen Testamentes häufiger, aber erst die Kunst des Mittelalters hat beide Gattungen reihenweise in strengem Parallelismus neben einander, und zwar unzählige Male behandelt.

Bald musste sich übrigens bei dem gewaltigen Vordringen des Christenthums der Fortschritt vom symbolischen zum historischen, zur unmittelbaren Darstellung Christi und seiner Lebensgeschichte von selbst ergeben, und so finden wir den Erlöser (vielleicht schon in Werken aus der Zeit Constantin's d. Gr.) sitzend inmitten seiner Jünger oder in Vollziehung irgend einer Handlung göttlicher Allmacht begriffen, wie er z. B. Blinde und Gichtbrüchige heilt, wie er das Wunder mit den Broden bei der Speisung der fünf Tausende, oder das mit den Weinkrügen bei der Hochzeit zu Kana vollbringt, oder den mumienartig eingehüllten Lazarus erweckt; ebenso bezeichnet die Huldigung der Magier (deren Dreizahl sich hier zum ersten Male festgestellt) und Christus als Lehrer in der Synagoge seine göttliche Macht und Würde. Auch der Einzug in Jerusalem ist, wo er vorkommt, als Act der Verherrlichung und als Symbol der Wiederkunft (nicht als Anfang der Leiden) aufzufassen, denn es lag in der Natur einer so eben dem antiken Göttercultus entrissenen Kunst begründet, an dem neuen Gotte nicht die passive, sondern die active Seite, nicht das Leiden, sondern die Allmacht hervor zu heben; wesshalb denn auch die Passions- und Kreuzigungsbilder erst ganz spät (seit dem 8. Jahrhundert) den Kreis der Darstellungen aus dem Leben Christi abschliessen. Nicht minder war es der antiken Kunst gemäss, dass sie theils in Ermanglung sicherer Tradition, theils nach innerem Antriebe (weniger wohl aus religiöser Scheu vor individueller Ausbildung der Persönlichkeit Christi) sich zunächst ein freies Ideal des Erlösers schuf, und zwar meist eine fast noch knabenhafte Jünglingsgestalt, die mit den Genien des Heidenthums einige Aehnlichkeit hat, übrigens mit einer Tunica bekleidet ist. (Gott Vater wird bisweilen auf eben diese Weise dargestellt, z. B. an einem Sarkophage des Vaticans, meist aber schon in Gestalt eines bärtigen Alten.)

Zwei christliche Secten, von denen die eine die Bilder allzu sehr hasste, die andere allzu sehr liebte.

Dem aufmerksamen Beobachter begegnen in der Geschichte des 2. und 3. Jahrhunderts zwei Classen häretischer Parteien, welche in Ansehung des Kunsteinflusses im offenbaren Gegensatze und Widerspruche zu einander stehen. Zur ersten Classe gehören nicht nur die Nazaräer und Ebioniten [1]), sondern auch ganz vorzüglich die Montanisten [2]), welche vornehmlich auch in der Kunstfeindschaft ihren Vorzug vor den „Physikern" (wie sie die katholischen Christen anspruchsvoll nannten) suchten. — Die zweite Classe besteht hauptsächlich aus den verschiedenen Familien der Gnostiker [3]), deren mehrere,

1) Die judaisirenden Christen, welche von einer Union oder Fusion mit den Heiden-Christen, d. h. von einer *ἐκκλησία καθολικη* nichts wissen und in der Isolirung und Trennung verharren wollten, werden gewöhnlich durch den Namen Nazaräer und Ebioniten als eine Dissidenten-Gemeinde bezeichnet, welche, wenn sie auch sonst sehr verschieden von einander sein mochten, doch in der Anhänglichkeit an das mosaische Ceremonialgesetz übereinstimmten. Sie hatten noch förmliche Synagogen und verrichteten ihr Gebet mit nach Jerusalem hingewendetem Gesichte, — was Irenäus (*Advers. haeret.*, lib. I, cap. 26) mit den Worten ausdrückt: „*Et Hierosolymam adorant, quasi domus sit Dei.*"

2) Als die bestimmtesten Kunstfeinde treten seit der letzten Hälfte des zweiten Jahrhunderts die Montanisten (Kataphrygier, Pepecianer) auf. Sie nannten sich „*Spirituales*" (Werkzeuge des Paraclet) und verachteten die übrigen Christen als „*Psychicos*" (Carnales), bei welcher Benennung sie hauptsächlich an die Nährung der Sinnlichkeit durch Schauspiel, Kleiderluxus, Malerei u. s. w. dachten. Ihre Kunstfeindschaft zeigte sich namentlich in folgenden Puncten: 1) Sie hassten alle *spectacula* und *ludos publicos* als Idololatrie und Todsünde. — 2) Sie verboten die Erlernung jeder Kunst und alle Kosmetik (besonders beim weiblichen Geschlechte). 3) Sie nahmen daher keinen Schauspieler, Maler, Bildhauer etc. unter die Katechumenen auf, und forderten vor der Taufe eine feierliche „*Abrenuntiatio omnis pompae Diaboli et operum ejus.*" — Die Grundsätze der Montanisten stellt Tertullianus besonders in der Abhandlung *de idololatria, de spectaculis, de velandis virginibus, adversus Hermogenem* u. a. dar. Vorzügliche Stellen sind: *de idol c. 3, c. 6–8, cap. 10 de spect. c. 2, c. 24* u. a.

3) Die zahlreichen Schriften über die Gnostiker beschäftigen sich grösstentheils nur mit der Lehre derselben. Doch geben auch einige über die gnostischen Gebräuche, Symbole und Kunstleistungen nähere Auskunft, z. B. Münter, Versuch über die kirchl. Alterthümer der Gnostiker, Ansb. 1790. Jac. Matter, *de l'initiation chez les*

wie die Ophiten, nicht nur eine besondere Kunst-Symbolik liebten, sondern sich auch eines besonderen Bilder-Katechismus bedienten. — Dasselbe finden wir auch bei den Manichäern [1]), obgleich ihre Abneigung von Kirchen und Altären hiermit nicht wenig contrastirte.

Mittelweg, welchen die katholische Kirche einschlug.

Zwischen diesen beiden Extremen schlug die seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts aus der bisherigen Trennung zwischen Juden und Heidenthum sich immer mehr ausbildende katholische Kirche einen schönen Mittelweg ein. Auf der einen Seite wirkte sie dem starren Orientalismus und dem bereits zu sehr überhandnehmenden Mysticismus, welcher alle Kunst für Götzendienst und Fleischeslust erklärte, nachdrücklich entgegen und wies das Belebende, Erheiternde und Belehrende, was die von allen gebildeten Nationen hochgeachtete Kunst darbot, nicht unfreundlich und menschenfeindlich zurück, sondern suchte es für die kosmopolitischen Zwecke des Christenthums dankbar zu benutzen. Auf der anderen Seite aber war sie eben so sorgfältig bemüht, die Ausartung der Kunst in ein leeres Spiel der Phantasie und in einen gefährlichen Aberglauben oder nichtigen Götzendienst auf alle Art zu verhüten [2]).

Freilich, in den ersten Zeiten musste die Kirche auch in dieser Beziehung sehr behutsam zu Werke gehen, weil die Christen stets in Gefahr schwebten, wie durch Anderes, so auch durch die Bilder verrathen zu werden. Sehr treffend sagt daher Binterim [3]): „In dem Stande der tiefsten Erniedrigung und fortwährenden Verfolgung hatte die Kirche kaum Zeit und Gelegenheit, sich auch nur mit dem Wesentlichen der Religion zu befassen; das Ausserwesentliche liess sie ausgestellt bis auf eine günstigere Zeit. Wir haben bemerkt, wie sehr das Christenthum in den ersten Zeiten selbst die Kunst verbergen und gleichsam unterdrücken musste; dies gilt auch von den Kunstwerken oder von den heiligen Bildern jeder Art, die nicht nur den Künstler, sondern auch den Christen würden verrathen haben. Hätten wir daher auch gar keinen Beweis für den Gebrauch der Bilder aus den Zeiten der Verfolgungen, so könnte dies uns nicht schaden und kein freidenkender Mann könnte hierin einen Vorwurf gegen die jetzige Disciplin der Kirche ziehen. Die verborgene Kunst trat mit der Freiheit der christlichen Religion wieder hervor und von der Epoche dieser Hervortretung dürfen wir auch erst den Gebrauch der Bilder suchen."

Notizen, woraus wir auf den Zustand der Kunst bei den Christen vor Constantin d. Gr. schliessen können.

Obgleich die Nachrichten über die äusseren und inneren Verhältnisse der Christen in der Periode vor Constantin d. Gr. nur unvollständig und fragmentarisch, zum Theil auch apokryphisch sind, so fehlt es doch nicht ganz an einigen geschichtlichen Notizen, woraus wir auf den Zustand der Kunst unter den Christen und den Gebrauch derselben mit einiger Sicherheit schliessen können. Es gehören vorzugsweise folgende hieher:

1) Aus mehreren Zeugnissen der Kirchenväter geht deutlich hervor, dass die Christen am Ende des dritten Jahrhunderts besondere gottesdienstliche Versammlungs-Häuser hatten, welche sich zum Theil schon durch Grösse und zweckmässige Einrichtung auszeichneten [1]).

2) Das Dasein einer gewissen Symbolik und Hieroglyphik in dem Privatleben der Christen und die Absicht, dadurch die heidnischen Bildwerke aus dem häuslichen Leben zu verdrängen, lässt sich aus Clemens

Gnostiques. Par. 1834. Dessen Uebersetzung der Hist. *crit. du Gnosticisme* etc. Th. I. und II. Heidelberg 1833. — J. Macarii, *Abraxas s. Apistopistus; quae est de antiquaria de gemmis Basilidianis disquisitio* etc. Antv. 1657. Auch in J. Chifletii Miscell. II. Bellermann's Versuch über die Gemmen der Alten mit dem Abraxasbilde I—III. St. Berl. 1817—1819. — J. H. Schuhmacher's Erläuterung der dunkeln und schweren Lehrtafel der Ophiten oder Schlangenbrüder. Helmst. 1746. — Ueber das Diogramma der Ophiten s. Mosheims Geschichte der Schlangenbrüder in dem Versuch einer Ketzergeschichte. Th. I. 1746. S. 80 f. — G. H. L. Huldner, *Comment. de Ophitis.* P. I, II. Rinteln 1834—1835.

1) Ueber das Ertenk, *εὐαγγέλιον ζῶν*, Bema u. a. artist. Studien der Manichäer vergl. Beausobre Hist. *crit. de Manichée et du Manichéisme.* T. I, p. 155 f. — Mosheim Hist Christi *ante Constantinum.* M. p. 737 sqq. — F. C. Bauer das manichäische Religionssystem. Tüb. 1831. S. 453 u. a.

2) Selbst der strenge Montanist Tertullian verdammt nicht die Künste selbst, sondern nur den Missbrauch derselben zum Götzendienste. *De idololatria c. 8. sufficiat ad quaestum artificiorum; frequentior est omni superstitione luxuria et ambitio. Lances et scyphos facilius ambitio quam superstitio desiderabit. Coronis quoque magis luxuria quam solemnitas erogat. Cum igitur ad haec artificiorum genera cohortemur, quae idolum quidem et quae idolo competunt, non attingant, sint autem et hominibus communia saepe quae et idolis, hoc quoque cavere debemus, ne quid scientibus nobis ab aliquibus de manibus nostris in rem idolorum postuletur* etc.

3) Denkwürdigkeiten der christl. kathol. Kirche IV. Bd., I. Th. S. 462.

1) Der beste Beweis ist Eusebius Hist. *eccles.* c. 1 und 2 „*περὶ τῆς τῶν ἐκκλησιῶν καθαιρέσεως*". Kaiser Diocletian erliess ein Mandat, worin die Zerstörung aller Kirchen befohlen wurde *τὰς μὲν ἐκκλησίας εἰς ἔδαφος φέρειν.* Lactantius, *de morte persecutorum* c. 12, beschreibt die von diesem Kaiser angeordnete Zerstörung des grossen *(editissimum)* auf einer Anhöhe stehenden Kirchengebäudes zu Nikomedien. „*Veniebant igitur Praetoriani acie structa, cum securibus et aliis ferramentis, et immissi undique (tandem) illud editissimum pacis horis solo adaequarunt*" Nach Optatus Milevit. *de schismate Donatist.*, lib. II. cap. 4 hatten die katholischen Christen in Rom (wo doch das Christenthum erst später allgemeinen Eingang fand) am Ende des 3. Jahrhunderts schon mehr als 40 Basiliken. Vgl. Crambini Monum. vet. T. I. c. I. sqq.

Alexandr., Tertullianus, Irenäus u. A. bestimmt erweisen [1]).

3) Selbst das Bilderverbot der Synode von Elvira [2]) im Jahre 305 setzt den Gebrauch christlicher Bilder in den Kirchen voraus, wenngleich der die Verehrung der Christusbilder sanctionirende Canon des angeblichen antiochenischen Concils im ersten Jahrhundert unter die offenbarsten Legenden gehört und die nicht zu bezweifelnde Aufstellung eines Christusbildes im Betzimmer des Kaisers Alexander Severus nichts für einen allgemeinen und gottesdienstlichen Gebrauch beweisen kann.

In den ersten drei Jahrhunderten der Kirche können dem bisher Gesagten gemäss, selbstverständlich nur die allerunvollkommensten Anfänge der christlichen Kunst gesucht werden. Der Grund hiervon liegt theils in den erwähnten Aeusserungen des Neuen Testamentes, welche alle Kunst aus dem Christenthum zu verbannen schienen, theils in den Schicksalen und in der ungünstigen Lage der Christen zur Zeit des Druckes und der Verfolgung. Für das Erstere spricht hauptsächlich der von den Heiden den Christen so oft gemachte Vorwurf, dass das Christenthum Atheismus sei, weil die Christen weder Tempel, noch Altäre, noch Opferanstalten hätten. — Das zweite aber bezeugen die Gesetze der heidnischen Obrigkeiten, wodurch den Christen öffentliches Bekenntniss und Ausübung ihrer Religion verboten wurde, so

1) Clem. Alex. Paedag. Lib. III, c. 11, führt mehrere Symbole an, welche die Christen auf ihren Siegelringen *σφραγῖδες* unbedenklich haben dürfen. Es sind namentlich die Sinnbilder der Taube, des Fisches, des Schiffes, der Leier und des Ankers, welche wir auch später aus dem Leben in die Kirche übergegangen finden. — Tertullian (*de pudicitia* c. 7 u. c. 10) redet von „*picturis calicum*" und von dem „*Pastor, quem in calice depingis*", von Kelchgemälden, welche bei den katholischen Christen in Gebrauch waren. Ob hier Abendmahls- und Agapen-Kelche, oder gewöhnliche Trinkbecher gemeint sind, bleibt allerdings zweifelhaft, doch scheint der Beisatz c. 10 „*prostitutorem et ipsum christiani sacramenti*" für das erstere zu sprechen. — Irenäus *adv. haeres.*, lib. I, cap. 25 (al. 24) und Epiphanius (haer. XXVII, §. 6) berichten von den Karpokratianern, dass sie gemalte, gegossene und geschnitzte Christusbilder hatten; und sie werden desshalb getadelt, dass sie dieselben nach heidnischer Art verehren und anbeten.

2) *Concil. Eliberit (Illiber.) de anno 305 can. 36 (al. 37): „Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne, quod colitur aut adoratur, in parietibus depingatur"*. Verschiedene Erklärungen dieses Canons von Binius, Mendoza, Albaspinäus, Meimbourg, Binterim u. A. — Das angebliche *Concilium Antiochenum* a. 57 p. Chr. (*Turrianus adv. Centur.* Magdeb., lib. I, c. 21. *Ruelii Concilia* illustr. T. 1, p. 264) welches Can. VII befiehlt, „dass man statt der Götzenbilder das göttliche und menschliche (*θεανδρικῆς*) unvermischte Bild unseres wahren Gottes und Heilandes Jesu Christi machen soll" — dessen Beschlüsse in der Bibliothek des Origines gefunden sein sollen, ist eine Erdichtung, wovon die ersten Spuren in den Acten des Concil. Nic. II a. 787 vorkommen. — Dass Kaiser Alexander Severus das Bildniss Christi neben den Bildern von Orpheus, Abraham und Apollonius aufstellte, (wie Lampridius cap. XXIX erzählt), beweist weder, dass der Kaiser ein Christ war, noch dass die Christen jener Zeit von den Bildern des Heilandes und der Apostel einen gottesdienstlichen Gebrauch machten. Vergl. Mosheim *de reb. Christian. ante Constant.* M. p. 464 sqq.

dass sie also in einem gewissen Sinn zur Arcan-Disciplin getrieben wurden, und dass die Heiden, wie Minucius Felix (Octav. cap. 8) bezeuget, von ihnen sagen konnten, dass sie „*latebrosa et lucifugax natio, in publicum muta, in angulis garrula*" wären [1]).

Aenderung der Stellung des Christenthums zur Kunst in Folge seiner öffentlichen Anerkennung als herrschende Religion.

Die Stellung des Christenthums zur Kunst musste sich ändern, sobald in diesen äusseren Verhältnissen eine Aenderung eintrat. Als das Christenthum durch Constantin d. Gr. öffentliche Anerkennung erhielt, als es die herrschende Religion ward, ergab sich auch bald die Gelegenheit, die Kunst überhaupt aus dem Dienste des Heidenthums zu lösen, sie für christliche Zwecke zu gewinnen, christliche Kunsttypen und Darstellungsweisen, im Gegensatze gegen die heidnischen, auszubilden.

Kunstwerke, welche Kaiser Constantin d. Gr. verfertigen und öffentlich aufstellen liess.

Nach dem Berichte des Eusebius liess der genannte Kaiser mehrere werthvolle Kunstwerke verfertigen und öffentlich aufstellen [2]). Sie bestanden, ausser dem Labarum und Kreuzeszeichen von kostbaren Steinen, theils in grossen Farben-Gemälden in dem kaiserlichen Palaste, theils in Sculpturen und Figuren von Erz und Gold auf öffentlichen Plätzen und Springbrunnen [3]). Diese Kunstwerke waren allerdings christliche, weil sie nicht nur den Sieg des Christenthums über seine Widersacher ausdrücken sollten, sondern auch aus dem Cyklus der christlichen Prophetie entlehnt waren. Allein kirchliche Bilder können sie nicht genannt werden, obgleich

1) Im Neuen Testamente selbst findet man keine Spuren der Kunst.

2) Nach Euseb. *de vita Constantini* M. lib. III, c. 3, liess Constantin vor dem Vorsaale des kaiserlichen Palastes ein grosses Gemälde aufstellen, welches den Kaiser und seine Söhne darstellte. Ueber dem Haupte desselben erhob sich das gemalte Sieges-Zeichen (*σωτήριον τρόπαιον*) d. h. das Labarum, und unter den Füssen wurde der durchbohrte Drache, wie er in den Abgrund stürzt, abgebildet, wobei bemerkt wird, dass diese Abbildung sich auf Jes. XVII, 1 beziehe. Es war eine Enkaustik (*διὰ κηροχύτου γραφῆς*) die sich durch schöne, blühende Farben auszeichnete.

3) Lib. III, c. 49 berichtet Eusebius, dass der Kaiser an dem Springbrunnen auf dem Markte zu Konstantinopel das Bild des guten Hirten (*τὰ τοῦ καλοῦ ποιμένος σύμβολα*) wie es den Schriftkundigen kekannt sei, anbringen liess. Auch wurde Daniel mit den Löwen in Erz gebildet und von Goldblech glänzend (*χρυσοῦ τε πετάλοις ἐκλάμποντα*) dargestellt. Endlich liess er auch in dem Hauptzimmer des Palastes an der prachtvollen Decke ein Gemälde von dem heilbringenden Leiden des Herrn aus mannigfaltigen und kostbaren Steinen zusammengesetzt und mit vielem Gold eingefasst, anbringen. Diese Mosaik sollte, nach Eusebius' Vermuthung, ein Schutzmittel (*φυλακτήριον*) für das Kaiserreich sein.

die öffentliche Aufstellung derselben gut dazu dienen konnte, um ihnen den Eingang in die Kirchen, worin wir sie bald häufig finden, zu verschaffen.

Die Malerei erreichte in der Zeit von Constantin d. Gr. bis Karl d. Gr. in der christlichen Kirche eine Allgemeinheit und Vollkommenheit, dergleichen sie im ganzen Alterthum, selbst bei den (mehr zur Plastik geneigten) Griechen noch nicht gehabt hatte. Es sind aber vorzüglich folgende Zweige dieser Kunst, worin sich eine besondere Virtuosität zeigte:

1) Die Enkaustik, gewöhnlich Wachsmalerei genannt, deren Erfindung Plinius und Vitruvius dem Aristides oder Praxiteles zuschreiben. Dieselbe wurde vom 4. bis 6. Jahrhundert sehr vervollkommnet, erlosch aber seitdem und wurde erst in den neueren Zeiten durch die den Alten unbekannte Oelmalerei einiger Maassen regenerirt [1]).

2) Die Glasmalerei, welche im 4. Jahrhundert, wenn nicht ihren Ursprung, doch ihren allgemeinen Gebrauch in den Kirchen gefunden, ihre grösste Vollendung im Mittelalter erlangt und im 19. Jahrhundert ihre Wiederherstellung erhalten hat [2]).

3) Die Fresco- oder Kalkmalerei, welche zuerst in den Krypten und Katakomben, sodann an den Wänden der Kirchen und Baptisterien angewendet wurde, und von welcher wir noch vorzügliche Ueberreste aus dem 4. und 5. Jahrhundert haben [3]).

4) Die Mosaik- oder Steinmalerei, welche, von den Phöniziern abstammend, von den Griechen, vorzüglich aber von den Römern zu einer grossen Vollkommenheit gebracht wurde, wie die zahlreichen noch vorhandenen Denkmäler beweisen. Die Christen bedienten sich seit dem 4. Jahrhundert der durch ihre Schönheit und Dauerhaftigkeit sich so sehr empfehlenden Musiv-Arbeit, welche bald *opus tessellatum*, bald *emblema vermiculatum*, bald *lithostrotum*, bald noch anders genannt wurde, zur Verzierung der Krypten, Fussböden und gewölbten Decken auf eine eben so künstliche als lehrreiche Art, wie noch heutzutage so viele Kirchen in Rom, Konstantinopel, Ravenna, Venedig u. a. bezeugen [1]).

(Fortsetzung folgt.)

1) Die beiden Hauptstellen über die *Encaustica* (*ἐγκαυστική, ἔγκαυτον, pictura encaustica, cera*) sind: Plin. hist. nat. Lib. XXXV, c. 11 und Vitruv. *de architectura* lib. VII, c. 9., welche aber noch viel Dunkelheit enthalten. Vgl. *Tertull. advers. Hermogen.* c. 1; *Euseb. de vita Constant.*, M. III, c. 3. A. M. Durosier, *notice sur la peinture à la cire, dite peinture encaustique.* Par. 1838.

Unvollkommene Versuche einer Wiederherstellung dieser Kunst machten Caylus, Bachelier, Kalan, Reisenstein, J. G. Walter, Fernbach u. A. — Vergl. Goethe's Winkelmann und sein Jahrh. — *Montabert, traité de la peinture.* Tom. VII, VIII. — *Jak. Roux:* Die Farben, Heidelberg 1828.

G. E. Lessing, vom Alter der Oelmalerei, aus dem Theophilus Presbyter 1774. — Lessing's Werke, Theorie und Kunst, Thl. IV, S. 43—154, mit Zusätzen von Eschenburg.

2) F. Buonarotti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati nei cimiteri di Roma*, 1716 ff. Schmithals: Die Malerei der Alten. Lemgo 1826. — C. Geerling's Sammlung von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde aus den verschiedenen Epochen, Köln 1826 f. — Brogniart, *Memoires sur la peinture sur verre.* Par. 1829.

Die Kelche, auf welchen (nach *Tertull. de pudicitia* c. 7, c. 10) das Bild des guten Hirten gemalt war, sind wahrscheinlich Glaskelche oder Becher. Münter's Sinnbilder, Heft 1, S. 61. — Von Glasfenstern in den Kirchen findet man schon Nachrichten in Greg. Turonens. hist. *eccles. Franciae* lib. VI, c. 10 VII, c. 29. — *Fortunat.* lib. II, *poem.* III. — *Andoeni vita scti Eligii* lib. II, c. 45 u. a. — Aber die Glas- oder Schmelzmalerei (statt der früheren Fenster von gefärbtem Glase) wurde erst im XIV. Jahrhundert eingeführt und im XV. und XVI. Jahrh. zu einer hohen Vollkommenheit gebracht, seitdem aber bis ins XIX. Jahrh. wieder gänzlich vernachlässigt.

3) Der italienische Kunstausdruck *„fresco"* *(al fresco, fresque,* frisch), welcher von allen Neueren angenommen ist, bezeichnet das zu dieser Art von Malerei erforderliche Material (Kalk, Gyps, Mörtel, Stuck), welches, um tauglich zu sein, noch nicht trocken, sondern eine weiche Masse sein muss. Bei den Alten wird der Fresco-Maler *Gypsoplastes* genannt. Auch findet man den Ausdruck *„opus gypsatum."*

1) Die Benennung *„Mosaicum"* (*scil. opus*), *Mosaique*, Mosaik ist neueren Ursprungs und entstand wahrscheinlich daher, dass man an das „mosaische" Pflaster in der Stiftshütte und im Tempel dachte. Dies würde den Gebrauch der Mosaiken in den christlichen Kirchen am besten erklären. Aber die Ableitung ist unstatthaft. Die Lateiner haben immer *„Musivum" (musivum opus, musivarius)*, welches dem *„Μουσεῖον"* entspricht, obgleich auch diese Ableitung zweifelhaft ist. Bei den Byzantinern findet man auch *μουσουργικὰ ψηφίδες* und *μουσαϊκόν*, oder auch *μουσόττεκτοι εἴκονες*.

Die berühmtesten alten christlichen Mosaiken befinden sich in der Sophienkirche zu Konstantinopel, in der Paulskirche zu Rom, in der St. Marcuskirche zu Venedig, zu Ravenna u. s. w. — Die Musiv-Arbeiten zu Nola, welche Paulinus Nolan. epist. XXXII (al. XII) beschreibt, sind nicht erhalten worden.

Vergl. Ciampini, *vetera monumenta, in quib. praecipue musiva opera illustrantur.* Vol. I, II. Romae 1690—99 ff. (mit vielen Abbildungen). — J. A. Furietti, *de Musivis*, Rom. 1752. — Barthelemy, *explication de la Mosaique de Palestine.* Par. 1760. — J. G. Geerling über die Mosaik, 1798. — C. T. v. Rumohr's italien. Forschungen Th. I, 1827, S. 170 ff.

Die Marien-Votivkirche in Aachen,

ein Denkmal zur Verherrlichung der unbefleckt empfangenen Jungfrau und Gottesmutter Maria. Abriss der Geschichte des Baues u. s. w. Zusammengestellt von Joseph Lingens, Advocat-Anwalt. Aachen 1870. Im Verlage des Kirchenbau-Vereins.

Das den Gegenstand vorstehend bezeichneter Schrift bildende Baudenkmal nimmt in mehrfacher Beziehung ein besonderes Interesse in Anspruch. Schon die streng urkundlich dargelegte Geschichte des Zustandekommens desselben bietet nicht wenige recht interessante Momente dar. Hinsichtlich der Betrachtungen, welche sie zu wecken geeignet ist, soll dem Leser nicht vorgegriffen werden; nur die eine Bemerkung möge hier Platz greifen, dass die vielen Schwierigkeiten, welche zu überwinden waren,

um das aus den edelsten Motiven hervorgegangene Unternehmen durchzuführen, allem Anscheine nach, weit entfernt davon, entmuthigend zu wirken, den opferwilligen Eifer der Förderer desselben nur immer mehr belebt hat. Von der äusseren Erscheinung der Marienkirche, wie sie nach dem Plane des als Gothiker ersten Ranges allgemein anerkannten Baurathes V. Statz aufgerichtet ist, gewährt das Titelbild eine annähernde Vorstellung. Dasselbe zeigt, dass der Vorwurf, welchen die Modernisten, in Ermangelung besserer Argumente, so gerne gegen unsere Gothiker richten, dieselben vermöchten höchstens nur mittelalterliche Werke zu copiren, hier in keiner Weise zutrifft; der Plan ist vielmehr in hohem Maasse originell und eigenthümlich.

Wer sich in der Lage befindet, auf Grund eigener Anschauung über die aachener Marienkirche zu urtheilen, wird zugeben müssen, dass Alles aufgeboten ward, um auch deren ganze Ausstattung als eine möglichst würdige, wahrhaft künstlerische erscheinen zu lassen. Die Sculpturarbeiten wurden bewährten Meistern, wie Renn in Speier, Fuchs in Köln, Blanchard in Gent, Götting in Aachen, Mengelberg, dermalen in Utrecht, aufgetragen; die Malereien dem mit Friedrich Overbeck gleichsam ein Doppelgestirn am Kunsthimmel bildenden Professor Eduard Steinle, so wie ferner den in weiten Kreisen rühmlich bekannten Malern Settegast in Mainz und Helbig in Lüttich. Johann Bethune, neben Professor J. Klein in Wien wohl der bedeutendste Stilist auf dem Gebiete der höheren monumentalen Decorations-Malerei, F. Baudri in Köln und J. Osterrath in Xanten, ein Schüler und Nacheiferer Bethune's, haben die Farbenfenster geliefert, der Erstgenannte insbesondere die drei figurirten Chorfenster, welche in Bezug auf Technik und Material den Vergleich auf die gediegendsten Werke der alten Meister aushalten. Wie sehr auch der zur Zeit herrschende Mode-Geschmack oder -Ungeschmack der strengmittelalterlichen Weise widerstrebt, so ist es doch dem Herrn Bethune gelungen, derselben wieder Eingang in den namhaftesten Kirchen Belgiens zu verschaffen, deren hervorragendste, die Kathedrale von Antwerpen, eben von ihm mit neuen Farbenfenstern versehen wird. Auch das von Stahlhuth in Aachen gefertigte Orgelwerk wird von Sachkennern gerühmt.

Schon die vorstehende, etwas bunte Musterkarte von Künstlernamen aus verschiedenen Ländern ist geeignet, die Vermuthung zu begründen, dass es dem Ausstattungsplane an vollständiger Einheitlichkeit gebricht, und in der That verhält es sich so. Der hieraus gegen die Leiter des Unternehmens etwa herzuleitende Vorwurf wiegt indess keinesfalls besonders schwer, und zwar schon um desswillen nicht, weil sämmtliche Künstler, wie der Augenschein zeigt, bemüht waren, dem in dem Bauwerke herrschenden Princip sich unterzuordnen und wenigstens im Geiste unserer mittelalterlichen Kunstweise zu arbeiten, mag dies auch nicht Allen gleichmässig gelungen sein. Ueberdies handelt es sich hier um einen Mangel, welchem kein irgend bedeutendes Gotteshaus im Laufe der Jahrhunderte entgehen konnte und kann; endlich aber darf nicht vergessen werden, dass wir uns eben noch in den ersten Stadien der Wiederbelebung unserer nationalen Kunstweise befinden und nichts weniger als Ueberfluss an Repräsentanten derselben obwaltet. Mit etwas mehr Fug wäre vielleicht zu kritisiren, dass nicht vor Allem die jedenfalls unerlässliche Polychromirung der Wandflächen u. s. w., so wie die Herrichtung sämmtlicher Farbenfenster Statt gefunden hat. Allein ein vollkommen systematisches Vorgehen war schon um desswillen kaum möglich, weil die Hülfsquellen nur allmählich flossen, deren Bedeutung nicht im voraus mit Sicherheit bemessen werden konnte, die Geschenkgeber nicht selten eine bestimmte Verwendungsart vorschrieben und überhaupt praktische Nothwendigkeiten sich auf das entschiedenste geltend machten. Zweifelsohne böte aber auch ein beim Beginne des Baues festgestellter, alle Theile umfassender Decorationsplan der heutigen Kritik nicht wenig schwache Seiten dar, da, Gottlob, die in Rede stehende Art von Kunstübung sich zusehends fortwährend in aufsteigender Linie bewegt.

Eine ins Einzelne gehende Beurtheilung würde hier zu weit führen. Ueberdies ist auch an Kritikern eben so wenig Mangel, als an Bessermachern Ueberfluss vorhanden und nichts leichter, als einem fertigen Werke gegenüber Uebelstände zu entdecken, an deren Eintreten im voraus Niemand denken konnte oder doch gedacht hat. Billig Urtheilende werden sich namentlich davor hüten, den Maassstab ihrer Beurtheilung den besten Werken der Alten zu entlehnen, vielmehr sich aufrichtig freuen, wenn denselben nur eifrig nachgestrebt wird, wenn ein entschiedener Fortschritt zum Echten und Rechten sich kund gibt. In dieser Hinsicht aber hat die Marienkirche sicherlich nicht den Vergleich mit der grossen Mehrzahl der gelungensten Baudenkmäler unserer Zeit zu scheuen, am allerwenigsten den Vergleich mit den pseudo-antiken baulichen Hervorbringungen, mit welchen man vordem die Stadt Aachen zu schmücken vermeinte [1]). Die opferwilligen Bewohner Aachens, welchen

1) Als Höhepunct der oben bezeichneten, hoffentlich für immer verlassenen Richtung mag hier das Theater, ein mit einer antikisirenden Tempelfaçade versehener Kasernenbau, bezeichnet werden, dessen Aufschrift: *Musagetae Heliconiadumque Choro*, in Verbindung mit

der Bau zu verdanken ist, hätten allen Grund, stolz auf denselben zu sein, wenn das Gefühl des Stolzes im Hinblicke auf ein zur Ehre Gottes errichtetes Werk gestattet wäre.

Dr. A. Reichensperger.

Baubericht über den kölner Dom.

(Erstattet vom Dombaumeister Voigtel in der Versammlung des Central-Dombau-Vereins zu Köln am 31. Mai ds. Js.)

Die Bau-Ausführungen am Dome zu Köln, seit dem Jahre 1864 bis ultimo 1865 auf den Ausbau des nördlichen Domthurmes beschränkt, haben mit Beginn des Jahres 1869 auch den südlichen Thurm in den Bereich des Fortbaues gezogen, und hier nach Abtragung des schadhaften Mauerwerks den Aufbau bis zur Höhe der Fensterverdachung gefördert.

Der nördliche Thurm, zu Ende des Jahres 1869 bis zur Höhe von 25 Fuss über dem zweiten Hauptgesimse aufgebaut und mit einem 50 Fuss hohen Gerüstbaue versehen, welcher die gleiche Höhe mit dem Firste des Langschiffdaches erreicht hat, überragt mit den vier über die Fensterbrüstung isolirt aufsteigenden massiven Pfeilern, weithin sichtbar, die Gebäudemasse des Chores und Querschiffes des kölner Domes.

Die dritte Etage der Thürme, aussen viereckig fortgeführt, während im Inneren bereits eine reich gegliederte Profilirung den Uebergang in das Achteck vermittelt, überwiegt an Reichthum der Ornamentik und der Maasswerksgliederungen das darunter liegende Geschoss in bedeutendem Maasse und erfordert zu ihrer Vollendung einen Aufwand an Zeit und Geldmitteln, wie solcher für die oberen Thurmgeschosse fernerweit nicht in Aussicht zu nehmen ist.

Die im Laufe des Winters in grosser Zahl bearbeiteten Werksteine genügen für den Aufbau des nördlichen Thurmes bis zur Höhe der Capitäle des grossen Gewölbes, welches ohne stützende Mittelsäule die achteckige Thurmhalle von 48 Fuss 3 Zoll lichter Weite überspannt. Sämmtliche Arbeitskräfte der Bauhütten blieben auch seit Beginn des Jahres 1870 auf die Bearbeitung der reich verzierten Fronten, Fialen und Baldachine der 4 Pfeiler des nördlichen Thurmes concentrirt und wird in wenigen Monaten die Höhe der Kämpfer der Fensterwölbungen erreicht sein. Die Aufstellung der bereits vollendeten 4 Fenster-Couronnements nebst Sprossen und die Ueberwölbung der Fenster der dritten Etage des nördlichen Thurmes wird demnächst den Abschluss der Bauthätigkeit des Jahres 1870 bilden.

Nach erfolgtem Abbruche der Mauern des südlichen Thurmes bis zum 2. Hauptgesimse in den Jahren 1869 bis 1870 sind die massiven Umfassungswände dieses Thurmes bis zur Höhe der Fensterverdachungen wieder aufgebaut und beginnt im Monat August c., nach Aufstellung der zweiten Gerüst-Etage, der Fortbau der 4 Thurmpfeiler daselbst bis zur Höhe von 13 Fuss über der Fensterverdachung, so dass am Schlusse des Jahres 1870 der nördliche Thurm die Höhe von circa 200 Fuss und der südliche Thurm eine Höhe von circa 175 Fuss über der Fussbodenplattung der Kirche erlangt haben wird.

Während des Baujahres 1869 sind in den Bauhütten im Ganzen circa 6700 reich profilirte Werksteine bearbeitet, während die Gesammtanfuhr von Hausteinen, einschliesslich der Füllsteine aus den Brüchen zu Oberukirchen, Osterwalde, Standernheim, aus Würtemberg, Berkum und Caën den Betrag von 95,445 Kubikfuss zum Ankaufswerthe von circa 70,000 Thalern erreicht hat.

Es ist dies die grösste bisher nachgewiesene Beschaffung von Baumaterial für den Dombau im Laufe der ganzen Bauthätigkeit und verblieben circa 50,000 Kubikfuss Werksteine auf den Lagerplätzen am Thürmchen und auf dem Werkplatze am Fusse des Domes zum Gesammtwerthe von circa 40,000 Thalern im Bestande, resp. zur Verwendung pro 1870.

Nachdem der letzte Rest der alten Baugerüste am nördlichen Thurme im Herbste des Jahres 1869 abgetragen und der Thurm bis zur Höhe von 150 Fuss vollständig hergestellt war, konnte die Bauthätigkeit im Frühjahre 1870 nach einem andauernd strengen Winter mit dem Aufsetzen der Fensterwimberge der dritten Etage an der West- und Nordseite des nördlichen Thurmes beginnen, und erhielt die Westfaçade des Domes durch diese reich gegliederten und zierlich bearbeiteten Wimberge nebst Crochets und Kreuzblumen einen neuen und bemerkenswerthen Schmuck.

Die Restauration des südlichen Thurmes an der nördlichen Wand, in so weit dieselbe später einen Theil des Kirchenschiffes bilden wird, beschränkte sich auf die theilweise Herausnahme und Ergänzung der Maasswerke in den Fenstern der zweiten Etage, so wie der darunter befindlichen Triforien-Galerieen, deren Capitäle und Sockel aus dem weichen und verwitterbaren Drachenfelsen-Trachyt gehauen, vollständig zu erneuern waren.

den oberhalb derselben dargestellten Gottheiten, zweifelsohne den Badegästen klar machen sollte, wie weit das aachener Volk bereits in der classischen Bildung fortgeschritten ist.

Eine wesentliche Umgestaltung hat der Dombaubetrieb durch die seit dem 4. October 1869 erfolgte Inbetriebsetzung der Dampffördermaschine erhalten, die, auf der Höhe des zweiten Hauptgesimses des nördlichen Thurmes stehend, durch eine 220 Fuss lange Dampfleitung mit dem auf der Nordseite erbauten Kesselhause in Verbindung gesetzt ist. Die Dampf-Kabelwinde selbst besteht aus einer Zwillings-Hochdruckmaschine mit zwei Cylindern von 9 Zoll Durchmesser, 15 Zoll Hub mit gekröpfter Axe und Coulissen-Steuerung, einem doppelten Vorgelege und zwei Seiltrommeln von 8½ Fuss grösstem Durchmesser, welche die 4½ Zoll breiten Bandseile aus Hanf aufnehmen.

Die beiden Kessel, auf einen Unterdruck von 5 Atmosphären berechnet, haben eine Länge von 12 Fuss bei 4½ Fuss Durchmesser und stehen nebst Dampfpumpe und Wasserreservoir in dem auf der nördlichen Terrasse errichteten Maschinengebäude. Die Dampfleitung vom Maschinenhause bis zum Dampfkabel besteht aus einem gusseisernen Rohrstrange von 4 Zoll lichter Weite, der im Inneren des Thurmes heraufgeführt und nebst einem parallel laufenden Sprachrohre an einer Holzrüstung befestigt ist. Durch das Sprachrohr, wie durch verschiedene Läutewerke, ist der Verkehr zwischen den Arbeitern am Fusse des Domes und dem Maschinisten vermittelt.

Die Dampfrohrleitung wurde durch sorgfältige Umwicklung mit Strohseilen und Filzplatten vor Abkühlung in dem Maasse gesichert, dass der Manometerstand am Kessel und am Cylinder der Dampfmaschine auf der Höhe des Domes einen Druckverlust von nur 3 Pfund nachweist. Eben so ist die Condensation des Dampfes in der langen Rohrleitung auf ein Minimum reducirt. Als Brennmaterial zur Kesselfeuerung ist zur Vermeidung jedes Rauches Gas-Coak zur Verwendung gekommen und somit jede Befürchtung einer Beschädigung des Domkirchen-Gebäudes durch Rauchproducte völlig ausgeschlossen. Die Dampfmaschine nebst allen dazu gehörigen Anlagen und Sicherheitsvorrichtungen ist von der Kölnischen Maschinenbau-Actien-Gesellschaft zu Bayenthal sorgfältig construirt und genau entsprechend der geforderten Leistungsfähigkeit geliefert.

Nachdem nunmehr die Materialförderung seit einem halben Jahre mittels der Dampfmaschine bewirkt ist, hat sich die ganze Anlage sowohl in Bezug auf Beschleunigung und Vereinfachung der Arbeit, wie auch bezüglich der intendirten Kosten-Ersparniss vollkommen bewährt und hiedurch den thatsächlichen Nachweis der Nothwendigkeit einer Aenderung der bisher beibehaltenen Materialförderung durch Menschenkräfte geliefert.

Im Anschlusse an den Dampfmaschinenbetrieb und die nunmehr auf einen Punct concentrirte Förderung der Baumaterialien beim Dombau ergab sich die Nothwendigkeit der Anlage eines Schienengeleises zur beschleunigten Förderung der Werksteine aus den Bauhütten bis zum Puncte der Förderung und verbindet seit dem Frühjahre 1870 eine kleine Eisenbahn von 2 Fuss 4 Zoll Spurweite und circa 1000 Fuss Länge die Werkhütten am Domhofe mit den Steinlagerplätzen auf der Domterrasse.

Die auf den Schienengeleisen laufenden eisernen Wagen haben eine Construction erhalten, die eine Anwendung als Stosswagen für den Transport auf dem Steinpflaster gestattet und gleichzeitig durch Eingriff der Radflansche zwischen den Schienengeleisen dieselben zum Eisenbahnbetrieb tauglich macht.

Nachdem die Werkplätze am Domhofe beinahe um die Hälfte der früheren Fläche eingeschränkt sind, dagegen die Zahl der Domsteinmetzen, der erhöhten Bausumme entsprechend, um das Doppelte vermehrt werden musste, so ergab sich die Nothwendigkeit der Beschaffung eines ausreichenden Lagerraumes für die in den fünf Wintermonaten in den Bauhütten fertig bearbeiteten Werksteine. Da die Oberfläche der hierzu disponiblen Domterrasse sich als unzureichend ergab, so sind an der Nordseite des Domes ausgedehnte Laufkrahnen-Gerüste aufgeschlagen, die eine Concentrirung und Aufstellung der Werksteine übereinander bis zur Höhe von 20 Fuss zulassen.

Auf dem in der Trankgasse zunächst dem Eisenbahnviaducte belegenen und von der Direction der Rheinischen Eisenbahn mit grosser Bereitwilligkeit miethweise überlassenen Terrain ist derjenige Theil der Bauhütten, welche auf dem Domhofe abzubrechen die Dombauverwaltung genöthigt wurde, wieder aufgebaut und hiedurch das für den erhöhten Betrieb nothwendige Hüttenterrain wieder gewonnen.

Während vor dem Jahre 1863 die Zahl der beim Dombau beschäftigten Steinmetzen nur 150 Mann betrug, sind augenblicklich in den Bauhütten durchschnittlich 330 Steinmetzen beschäftigt, und beträgt die Gesammtzahl der zur Zeit beim Dombau beschäftigten Werkleute und Handlanger im Ganzen circa 450 bis zu 500 Mann.

Im Anschlusse an die im Jahre 1869 ausgeführte Terrain-Regulirung des Domhofes durch Abtragung der von der Hacht nach dem Domkloster führenden Strasse ist der Neubau der am südlichen Langschiffe belegenen Werkhütte veranlasst und ausgeführt worden. Gleichzeitig erhielt die Ostseite des Domes durch Anlage von

Rasenplätzen im Zusammenhange mit dem Treppenbau der Domterrasse die planmässige Umgestaltung und Verschönerung und bedarf es nunmehr noch der Vollendung der städtischen Wasserwerke, um den am Fusse der Domterrasse projectirten und theilweise bereits ausgeführten öffentlichen Brunnen mit Wasser zu versorgen.

Die an die alte Domsacristei angebauten Räumlichkeiten, für den Capitelsaal und das Archiv bestimmt, wurden im Laufe des Jahres 1869 mit Gewölben versehen und der Sacristeiraum incl. aller Ankleideschränke und Mobilien fertig gestellt und in Benutzung genommen.

Einen neuen und werthvollen Schmuck erhielt der Dom durch Einfügung der durch Wallraf's Fürsorge, beim Abbruche der zu Anfang des Jahrhunderts supprimirten Kirchen, geretteten Glasgemälde in die 6 Fenster der Domsacristei, die, meist Darstellungen aus dem Leben Christi enthaltend, sowohl in Bezug auf Stilreinheit wie Farbenpracht den Fenstern in der Ax-Capelle des kölner Domes an die Seite zu setzen sind. Der Rest der theilweise sehr beschädigten und unvollständigen alten Glasgemälde, meist dem 15. und 16. Jahrhundert angehörig, ist zunächst zur Verglasung des halben Fensters im nördlichen Seitenschiffe verwendet und verbleibt noch eine Anzahl von Glasmalereien, die, zur Ausfüllung einzelner Fensterconronnements geeignet, demnächst in die Fenster der nördlichen Kirchenwand über der Domsacristei eingesetzt werden sollen.

Die Restauration und Ergänzung der sämmtlichen aus der Wallraf'schen Hinterlassenschaft herrührenden und nunmehr dem kölner Dome zu neuem Schmucke dienenden Glasgemälde ist durch die Glasmaler Gebrüder Melchior mit grosser Sorgfalt und Umsicht ausgeführt worden.

Zahlreiche Schenkungen kölner Bürger zur Ausschmückung des Inneren des Domes mit Heiligen-Statuen, zu denen neuerdings noch die Figur des St. Dominicus, als Geschenk des Herrn Glasmacher zu Köln, und der St. Theresia, als Stiftung des Herrn Geheimen Justizrathes Forst zu Köln, hinzugekommen sind, förderten die Arbeit während vier Jahre in so weit, dass nunmehr die Domkirche, mit Ausnahme der nachstehend bezeichneten Statuen, allseitig den figürlichen Schmuck erhalten hat. Noch nicht durch Schenkungen gestiftet sind die Statuen der Heiligen: Chrysostomus, Liborius, Benedictus, Bruno, Ignatius, Zacharias, Simeon, desgleichen die Statuen aus dem alten Testamente: des Isaias, Jeremias, David, Elias, Melchisedech, Aaron, Abraham, Moses, in der Vorhalle des Domes.

Im Laufe des Jahres 1869 wurden im Ganzen 16 Heiligenfiguren für die Hochschiff-Fenster im südlichen Seitenschiffe gemalt und eingefügt und sind zur Zeit wiederum 8 Figuren vollendet und zum Einsetzen fertig gestellt.

Dem Vermächtnisse des verstorbenen Domcapitulars und Dompastors Herrn Dr. Vill verdankt die Domkirche die Schenkung des Glasgemäldes des h. Severinus, und sind nach Beschluss des akademischen Dombauvereins zu Bonn die Heiligenfiguren der Fenster Nr. 25 und 26, mit Ausnahme des durch den Geheimen Medicinalrath Professor Dr. Schaaffhausen gestifteten Glasgemäldes des Albertus Magnus, durch Schenkung übernommen.

Im Auftrage der Verwaltung der Rheinischen Eisenbahn-Gesellschaft ist das grosse Fenster im südlichen Kreuzschiffe, gegenüber dem von den Directoren der Köln-Mindener Eisenbahn gestifteten Paulus-Fenster, der Königlichen Glasmalerei-Anstalt zu München zur Ausführung übergeben. Dasselbe enthält nach den getroffenen Bestimmungen Darstellungen aus dem Leben des Apostels Petrus und bildet somit den Abschluss der durch König Ludwig von Baiern begonnenen Ausschmückung der Südseite des Domes mit Glasgemälden.

Der Casse des Central-Dombau-Vereins ist aus den Erträgen der 5. Dombau-Prämien-Collecte bei Absatz aller Loose der planmässige Reinertrag von circa 182,000 Thlr. zugeflossen, und sind pro 1869 im Ganzen 185,000 Thlr. aus der Casse des Central-Dombau-Vereins für den Fortbau des kölner Domes gezahlt worden.

Laut Nachweis der Königlichen Regierungs-Hauptcasse zu Köln ist pro 1869 eine Bausumme von 244,566 Thlr. 15 Sgr. 8 Pfg. für den kölner Dombau in Verwendung gekommen, in welcher Summe die Ausgabe für den Fortbau der beiden Westthürme mit 175,169 Thlr. 15 Sgr. 9 Pfg. enthalten ist.

Unter Hinzunahme der Baukosten für den nördlichen Thurm in den Jahren 1864—1868 zum Betrage von 550,080 Thlr. 2 Sgr. 4 Pfg. sind innerhalb 6 Jahren somit für den Aufbau des nördlichen und südlichen Thurmes im Ganzen 725,249 Thlr. 18 Sgr. 1 Pfg. angewiesen und verwendet worden.

Die Dombau-Verwaltung hat durch den Tod des seit 24 Jahren beim Dombau als Aufseher fungirenden Bauaufsehers Wiersbitzky und des Hüttenpoliers Julius Zeimer zwei Beamte verloren, deren bewährte Pflichttreue und schätzenswerthe Leistungen ihnen ein bleibendes und ehrendes Andenken in der kölner Bauhütte sichern wird.

Statuten des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins für katholische Kirchen-Musik. *)

I. Der Verein stellt sich unter den Schutz der h. Cäcilia und nennt sich danach Cäcilien-Verein.

II. Zweck des Vereins: Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik im Sinne und Geiste der h. Kirche, auf Grundlage der kirchlichen Bestimmungen und Verordnungen; der Verein will nur die praktische Ausführung der letzteren befördern. Seine Sorgfalt wendet er zu:

a) dem gregorianischen Chorale;
b) der figurirten polyphonen Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit;
c) dem Kirchenliede in der Volkssprache;
d) dem kirchlichen Orgelspiele;
e) der Instrumentalmusik, wo sie besteht, so weit sie nicht gegen den Geist der Kirche verstösst.

III. Mittel zur Erreichung des Zweckes sind:

a) Grössere Vereinsversammlungen mit Besprechung der Mitglieder und mit Production kirchlicher Tonwerke wenigstens alle 2—3 Jahre;
b) kleinere Conferenzen der Mitglieder eines Bezirkes;
c) Haltung eines Vereinsorgans, als welches die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik von Fr. Witt“ bestimmt sind;
d) Empfehlung, Mittheilung, Verbreitung kirchl. gehaltener Tonstücke und belehrender musicalischer liturgischer und anderer Schriften;
e) Censurirung unkirchlicher Musikwerke.

IV. Mitglieder des Vereines können werden alle Musiker und Musik-Laien, welche

a) nach Maassgabe ihrer Kräfte und Mittel für die Zwecke des Vereines thätig sein wollen;
b) einen jährlichen Beitrag von 30 Kr. rh. oder 9 Sgr. oder 50 Kr. in österr. Papier leisten, wovon ein Theil den Bezirksvereinen selbst verbleibt, der andere dem Hauptvorstande zu allgemeinen Zwecken übergeben wird. Die Ablieferung der Beiträge geschieht alljährlich (praenumerando) bei den Bezirksvereinsvorständen.

V. Gliederung des Vereins. An der Spitze des Vereins steht der Präsident, welcher nur ein praktisch gebildeter Musiker von anerkannter Tüchtigkeit (Componist, Chordirigent, Organist oder musicalischer Schriftsteller) sein soll; er wird auf den Generalversammlungen durch Stimmenmehrheit auf fünf Jahre gewählt. Ihm zur Seite steht:

a) ein Secretär, der die Stelle des Präsidenten bei dessen Verhinderung vertritt;
b) ein Cassirer;
c) ein Ausschuss von so vielen Mitgliedern, als Diöcesen sind, in denen Bezirksvereine bestehen. Die Vorstände der Diöcesanvereine sind die Mitglieder des Hauptausschusses.

VI. Thätigkeit der Vorstandschaft. Der Präsident ordnet und bereinigt die laufenden Geschäfte des Vereines, nimmt die Mitglieder auf und wählt sich selbst den Secretair und Cassirer beruft die Generalversammlungen, entwirft für diese die Programme, führt in ihnen den Vorsitz, erstattet Bericht über das bisherige Wirken des Vereines ab.

Der Secretair führt die Correspondenz und vertritt die Stelle des Präsidenten im Verhinderungsfalle. Der Cassirer empfängt und verwahrt die einlaufenden Gelder und legt dem gesammten Ausschusse und der Generalversammlung, so oft sie zusammentreten, Rechenschaftsbericht über die Einnahmen und Ausgaben vor.

Der Hauptausschuss soll alljährlich zusammentreten.

VII. Bezirksvereine bilden sich in den einzelnen Diöcesen oder in kleineren Bezirken auf gleicher Grundlage, d. h. zur Förderung gleichen Zweckes und nach gleichen Grundsätzen des Hauptvereines. Jeder Diöcesan- oder Bezirksverein kann sich Ehrenpräsidenten oder Protectoren wählen.

VIII. Wesentliche Aenderungen der Vereinsstatuten berathen die Generalversammlungen.

IX. Die Statuten des Vereines sind der kirchlichen Genehmigung zu unterstellen.

Erläuterungen.

ad II. e) Zur Neueinführung instrumentirter Kirchenmusik will der Verein seine Hand nicht bieten; wo sie schon besteht und wo man sie auch ferner beibehalten will, soll er ihre Uebung nach dem kirchlichen Geiste, der sie nicht verbietet, aber ihr eine untergeordnete

*) Das hochw. Erzbisch. General-Vicariat veröffentlicht mit Rücksicht auf diesen Verein Folgendes, d. d. 8. Juni 1870: Indem wir nachstehend die „Statuten des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins für katholische Kirchen-Musik“ der Hochw. Geistlichkeit der Erzdiöcese zur Kenntniss bringen, bemerken wir dabei, dass, nachdem diese Statuten unter dem 2. December 1868 die oberhirtliche Genehmigung Sr. Erzbischöflichen Gnaden unseres Hochwürdigsten Herrn Erzbischofs erhalten haben, ein Diöcesanverein für die Erzdiöcese am 19. Mai 1869 dahier zu Köln sich constituirt und im Anschlusse an denselben auch einige Bezirksvereine in der Erzdiöcese sich gebildet haben. Bei diesem Anlasse empfehlen wir gern die Bildung solcher Bezirksvereine und verbinden damit noch die Mittheilung, dass der Präsident des Diöcesanvereins, Herr Domchor-Dirigent Koenen dahier, sich bereit erklärt hat, Anmeldungen zum Beitritt in den Verein entgegenzunehmen, so wie auch die zur Gründung von Bezirksvereinen gewünschten Aufschlüsse und Belehrungen zu ertheilen.

Stelle anweist, regeln. Dass, wo und wie es nur immer angeht, der Verein besondere Pflege dem Chorale und der älteren contrapunctischen Musik angedeihen lasse, sei hier noch bemerkt.

Da das Wesentliche der Kirchenmusik im Vortrage des Textes, also im Gesange, ruht, die Instrumente (mit Ausnahme der Orgel) von der Kirche mehr als Nebensache betrachtet werden, so ist nicht abzusehen, warum der Verein die Instrumentalmusik irgendwo neu einführen soll. Also nochmals: der Verein tritt der Instrumentalmusik, so weit die Kirche sie gestattet, und selbe kirchlich-liturgisch gehalten ist, durchaus nicht entgegen, kann aber auf die Förderung derselben, weil diese Gattung ohnehin überstark vertreten ist, wenigstens in Süddeutschland, nur in so fern sich einlassen, als er die dringend nothwendige Reform derselben anstrebt.

ad III. c) Der Verein übernimmt damit keinerlei Verantwortung für den Inhalt der „Fliegenden Blätter für kath. Kirchen-Musik". Die in denselben ausgesprochenen Ansichten sind Privatmeinung des Redacteurs und seiner Mitarbeiter. Der Präsident benutzt diese Blätter nur zur Veröffentlichung seiner Ausschreiben an die Mitglieder wegen ihrer weiten Verbreitung (nahezu 2000 Exemplare) und weil dem Vereine z. Z. die Mittel fehlen, die Ausschreiben eigens drucken zu lassen, und notorisch bis jetzt fast nur die Leser dieser Blätter dem Vereine beigetreten sind. Der Verein bindet sich eben so wenig an die Darlegungen der Blätter als der Redacteur durch den Verein gebunden ist.

ad III. d) Den Bezirksvereinen ist die Anlegung einer musicalischen Bibliothek, sowohl Musicalien als Schriften über musicalische Dinge enthaltend, zu empfehlen.

ad. III. e) Die Bezirksvereinsausschüsse lassen es sich angelegen sein, diejenigen Musicalien ihres Bezirkes, welche als unkirchlich zu bezeichnen sind, namhaft zu machen, um dieselben nach Begutachtung solchen Urtheils durch den Hauptausschuss im Vereinsorgan zur öffentlichen Kenntniss zu bringen.

ad IV. b) Als Einhebungstermin der Beiträge erscheint der Monat Januar am geeignetsten. Unter den „allgemeinen Zwecken" sind begriffen: die jährliche Vereinsgabe, die Druckkosten für Mitgliederverzeichnisse und besondere Veröffentlichungen des Vereines. Das Vereinsorgan fällt selbstverständlich nicht darunter, und bleibt die Anschaffung desselben dem Belieben der Vereinsmitglieder überlassen.

Einzelne Mitglieder an Orten oder in Districten, wo sich noch kein Bezirks-Verein gebildet hat, können solchen Rest nach ihrem besten Dafürhalten zu kirchenmusicalischen Zwecken verwenden.

Es ist damit die Bestimmung getroffen, dass alle Beiträge an den Bezirksvereinsvorstand abgegeben werden müssen, diese geben dann den in den Ausschreiben des Präsidenten verlangten Theil an den Haupt-Cassirer ab, sobald alle Mitglieder ihre Beiträge geleistet haben. Ueber die Verwendung der übrigen Summe verfügt der Bezirksverein in seinen Versammlungen und haben die Vorstände desfallsige Anträge an dieselben zu stellen.

ad V. c) Da die Bezirks- und Diöcesan-Vereine selbst ihre Vorstände wählen, so haben sie damit auch die Wahl des Hauptausschusses in den Händen. Denn der Vorstand des Diöcesan-Vereines ist *ipso facto* Mitglied des Hauptausschusses. Beim Zusammentreten des letzteren hat derselbe das Recht, sich durch ein beliebiges sachverständiges Mitglied vertreten zu lassen.

ad VII. Wenn sich in einer Diöcese mehrere Bezirksvereine gebildet haben, treten sie zu einem Diöcesanverein zusammen, welchem die Vertretung beim Hauptverein obliegt (cf. Nr. V.), ohne dass die Selbständigkeit der einzelnen Vereine dadurch gehindert wird. — Ehrenpräsidenten sind nicht unbedingt nothwendig, doch sehr wünschenswerth; sie seien Bischöfe oder andere Notabilitäten, welche durch ihre Stellung, ihren Einfluss und ihre Thätigkeit die vorzüglichsten äusseren Stützen eines Vereines werden oder sein können und wollen.

ad VIII. Abänderungen von geringer Bedeutung und Erläuterungen der Statuten vollzieht der Vereinspräsident mit dem Ausschusse. Was keinen Aufschub leidet, schlichtet der Präsident selbst.

ad IX. Obwohl der Verein in sich selbständig ist, will er sich doch keineswegs der kirchlichen Autorität entziehen, weil er nur (Nr. II) nach den Kirchensatzungen die Kirchenmusik regeneriren will, und nur in Verbindung mit der kirchlichen Autorität segensreich zu wirken glaubt.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 15. — Köln, 1. August 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueberblick über die Geschichte der altchristlichen Kunst.

II. Zweite und dritte Periode.

Vom Anfang des sechsten bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

Allgemeines über die byzantinische Kunst.

Die zweite Periode der alt-christlichen Kunst beginnt mit der Regierung Justinian's (527—565) mit den grossartigen künstlerischen Unternehmungen, durch welche er die Macht der Kirche in neuem hochgesteigerten Glanze und gleichzeitig die eigene Herrschermacht zu verherrlichen bemüht war. Alle Mittel der Technik wurden aufgewandt, um künstlerische Combinationen zu erzielen, welche das Gemüth des Beschauers mit begeisterungsvollem Staunen zu erfüllen geeignet waren. Das Ziel dieses Strebens wurde vollständig erreicht. Aber eine neue künstlerische Belebung der Form war hiermit nicht verbunden; vielmehr ist es wesentlich nur die alte Form, mehr und mehr willkürlich verwandt, mehr und mehr entartend und erstarrend, zum Theil mit Barbarismen eigener Erfindung versetzt, was die künstlerische Hülle jener neuen Combinationen, ihre künstlerische Sprache bildet. Es ist die „byzantinische" Kunst, welche hiermit, nach den minder entschiedenen Anfängen im Laufe der ersten Periode der altchristlichen Kunst, ins Leben tritt. Bei dem Druck der Verworrenheit, welchem damals die Welt unterlag, ward nämlich die Bildung aus dem Westen vertrieben; sie flüchtete sich zum glanzerfüllten Osten und nur Byzanz blieb noch ein fester Sitz für die christliche Kirche und die ihr verwandte Kunst, obgleich in dieser Epoche leider auch der Orient ein immer traurigeres Ansehen gewann. Die Religion selber musste einen diplomatisch-pedantischen Charakter annehmen; die kirchlichen Feste gewannen die Gestalt von Hof- und Staatsfesten, bei denen Alles einer einmal bestimmten etiquettartigen, mehr für die Sinne, als das Gemüth berechneten Regel folgte. Und so wie dem Ceremonienmeister bei Hof-Festen über die Befolgung der ein- für allemal vorgeschriebenen Aeusserlichkeiten zu wachen auferlegt war, so wachte auch die Geistlichkeit über alles, was auf kirchliche Feier Bezug hatte.

Der eigentliche Uebergang der Malerei vom Symbolischen zum Historischen fand jedoch hier erst gegen 700 n. Chr. Statt. Da kamen die Passionsdarstellungen in Aufnahme und füllten die Wände der Kirchen aus. Nach kirchlichem Beschluss (Syn. Trull. 692), mit entschiedenem Bewusstsein, verliess man die symbolischen Darstellungen und ersetzte sie durch die historischen, aber ohne Sinn für die natürliche Wirklichkeit der menschlichen Gestalt. Den Gedanken aber, welcher der geschichtlichen Darstellung ihre höhere Bedeutung geben soll, ersetzte man durch steife Gravität und durch die Pracht des Goldes und der Farben.

Man wird sagen dürfen: der Christus, den man hier malte, ist nicht der Heiland, zu dem die einzelne Seele ein unmittelbares persönliches Verhältniss hat, sondern er repräsentirt nur das Mysterium der Erlösung, welches

eine dem Beschauer ferne geheimnissvolle Thatsache bleibt, das Geheimniss, welches die Kirche besitzt und zur Verehrung darstellt. Mit Christus werden Maria und die Heiligen und Martyrer verbunden, denn diese haben auch Antheil an jenem Mysterium der Erlösung, welches den Schatz der Kirche bildet. Gegen Ende des 6. Jahrhunderts erscheint zum ersten Male in einer Kirche zu Ravenna Maria auf dem Throne sitzend, von Engeln umgeben, als Gegenstand der Verehrung. Seit dem rückt sie in der Kunst Christo immer näher und tritt ihm zur Seite, während den nächsten Kreis ausser den Aposteln die Heiligen der christlichen Kirche bilden. So finden wir's auch in dem grossen Mosaik von St. Marco in Venedig mit seinen Tausenden von Figuren aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Es bezeichnet den Uebergang von der Idee des idealen Reiches Gottes zu dem der Kirche, denn dies werden wir als den gemeinsamen Gedanken der Kunst des Mittelalters bezeichnen dürfen.

Diese Kunst gehört, der Natur der historischen Verhältnisse gemäss, dem byzantinischen Reiche an Sie erscheint in der zweiten Periode der altchristlichen Kunst als die überwiegende Macht. Die Leistungen der occidentalischen Kunst stehen zu dieser Zeit gegen die ihrigen im Schatten, bekunden nicht selten auch den vom Orient herüber strömenden Einfluss. Gleichwohl aber macht sich bei den Unternehmungen der germanischen Völker, namentlich bei denen der Franken und auch wohl der Longobarden und Angelsachsen, mehrfach ein entschieden energisches Streben (im Einzelnen selbst schon der Beginn einer selbständigen Bethätigung) bemerkbar.

Die zweite Periode ist etwa bis in die Spätzeit des achten Jahrhunderts hinabzuführen — eine Epoche mit welcher für die Kunst der europäischen Lande abermals veränderte Verhältnisse eintreten.

Einige geringe Reste sehr roher, von byzantinischem Einflusse unberührter Wandmalerei, in der alten Unterkirche des Domes zu Assisi und in der unterirdischen Capelle S. S. Nazario e Celso zu Verona gehören der Kunstthätigkeit im longobardischen Reiche an. Dass diese indess nicht so durchaus barbarisch gewesen, scheint aus der Nachricht von Wandmalereien mit Darstellung der longobardischen Geschichte hervorzugehen, welche die Königin Theodolinde zu Anfang des siebenten Jahrhunderts in ihrem Palaste zu Monza ausführen liess und welche wenigstens geeignet waren, dem Geschichtsschreiber [1]) zu genauen Beobachtungen über das damalige Costume des Volkes Gelegenheit zu geben.

1) Paulus Diaconus IV, 23.

Von der bildlichen Ausstattung, namentlich der kirchlichen Gebäude in den übrigen Landen germanischer Herrschaft, ist, ausser allgemeinen Notizen über das Vorhandensein einer solchen, nichts weiter bekannt.

Die dritte Periode der altchristlichen Kunst scheidet sich von der vorigen mit der in der späteren Zeit des achten Jahrhunderts angebahnten neuen Macht und Culturstellung der Staaten, und hier kommen insbesondere die germanischen Völker und unter diesen wiederum das der Franken unter Karl dem Grossen in Betracht.

Als die Fluthen der Völkerwanderung sich gelegt und durch die festen Wohnsitze der Völker die Möglichkeit einer neuen Cultur an der Hand der christlichen Religion gegeben war, trat Karl d. Gr. mit dem kühnen Gedanken eines christlichen Weltreiches unter die noch formlosen Gebilde hin und verschaffte ihnen Gestalt und Dauer durch die Riesenkraft seines Geistes und Armes. Er gründete Schulen für Wissenschaft und Gesang, berief Gelehrte, sammelte die Dichtungen der Vorzeit, widerstrebte durch Befehl und eigenes Beispiel der ausländischen Tracht und ward für seine Völker, was Alfred den Angeln geworden. „Mochte er an Milde und echt christlicher Tugend gegen diesen edlen Zeitgenossen auch weit zurückstehen, an Thatkraft, Liebe zu seinen Völkern, Aufbieten aller Macht zu deren Sittigung und Bildung steht er ihm keineswegs nach. Sein redlicher Wille, sein Scharfsinn, seine Feldherrntalente, seine Thätigkeit sind wahrhaft bewundernswerth.“ Da in seinem weiten Reiche Alles neu zu ordnen war, blieb ihm allein die ganze Sorge und Leitung, wenn und weil er wollte, dass Jegliches recht geschehe. Alles aber wollte dieser gewaltige Mann mit Einem Male entscheiden, auch solches, was der Entwicklung, also der Zeit und Pflege bedarf. An diese aber ist insbesondere auch die Kunst gewiesen. Karl's des Grossen Bauwerke mit reichem bildnerischen Schmuck zu Aachen, Nymegen und Ingelheim konnten nur den Grund einer künftigen Blüthe heimischer Kunst herstellen, indem der Sinn für künstlerische Tüchtigkeit gerade durch diese noch im altrömischen und byzantinischen Typus auftretenden Gebilde in solchen kunstbegabten Völkern geweckt und geregelt wurde. Hatte sich die noch schlummernde Kraft künstlerischer Production vorerst auch ein kleines Feld in der Ausschmückung werthvoller Handschriften abgegränzt, so erstarkte gleichwohl die zuerst ungelenke Hand durch sorgsame Emsigkeit und Liebe bald zu immer grösserer Fertigkeit und Freiheit. Die Klöster St. Gallen, Fulda, Hildesheim, Tegernsee, Lüttich, Paderborn und Köln ragen vor anderen in Geschick und Tüchtigkeit hervor.

Das Streben, in die überlieferten Formen Bewegung und Leben zu bringen, wird in der Sculptur — Schnitzwerken von Elfenbein und Holz — und in den Miniaturen immer sichtlicher, bei ungleich besseren Vorbildern. Die Klosterschulen, überallhin im Abendlande verzweigt und unter einander im lebendigen Verkehr, machen die rasche Verbreitung künstlerischer Thätigkeit und Uebung klar. Darstellungen in Stein gehauen, wie die des Egstersteines bei Detmold, offenbaren den allmählichen Durchbruch der tief religiösen Empfindung anschaulich genug [1]).

Die altchristliche Kunst behielt die Grundlagen, welche sie in den beiden ersten Perioden begonnen hatte; aber die wichtigsten nationalen Unterschiede treten schärfer hervor; das volksthümlich Individuelle beginnt sich in bestimmteren Einzelzügen geltend zu machen; der Wetteifer mit dem Fremden (dem Mohamedanischen) leitet eigenthümliche Mischungen und Wandlungen des Geschmackes ein. — Die dritte Periode endet mit dem Beginn des 10. Jahrhunderts.

Der Bilderstreit.

In diese Periode fällt der berüchtigte Bilderstreit, *(controversia iconoclastica)* und da derselbe auf die kirchliche Kunst, besonders auf die des Orients einen bedeutenden Einfluss geübt hat, so erachten wir es als sachgemäss, ja, als geboten, hier dessen Geschichte in Kürze zu geben.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass sowohl der Anfang als auch das Ende dieses unheilvollen Streites für die von einem Extrem ins andere fallenden Griechen gleich unrühmlich war, und dass dagegen der lateinischen Kirche die Ehre gebührt, dass sie in dieser Angelegenheit mehr Ruhe, Würde und Consequenz an den Tag gelegt und im Allgemeinen Grundsätze aufgestellt hat, welche von brutaler Bilder-Zerstörung und abergläubischer Bilderverehrung gleich weit entfernt waren [2]).

Da eine nähere Erörterung über den Ursprung, Fortgang und Erfolg dieses Bilderstreites zunächst in das Gebiet der politischen und Kirchengeschichte gehört, so sind hier hauptsächlich nur diejenigen Momente festzuhalten, woraus man theils die allgemeinen Grundsätze und Gesichtspuncte der streitenden Theile, theils die besonderen Gegenstände der Kunst, worauf der Streit gerichtet war, näher erkennen und würdigen kann. Vor Allem aber darf nicht übersehen werden, dass dieser Streit nicht etwa von der Kirche, sondern von der weltlichen Macht ausging, und dass der Einfluss der morgen- und der abendländischen Kaiser grösser war, als der unter ihrer Leitung gehaltenen Synoden und der Päpste und Patriarchen, die nach verschiedenen Richtungen und veränderten Ansichten dabei betheiligt waren [1]).

Obgleich das vom Kaiser Leo Isauricus im Jahre 726 erlassene und 730 wiederholte und geschärfte Edict wider die Bilderverehrung (εἰκονολατρεία) nicht mehr vorhanden ist, so lässt sich doch aus den Zeugnissen mehrerer Schriftsteller mit Sicherheit schliessen, dass der bestimmte Befehl des Kaisers dahin lautete: nicht nur alle Bilder der Martyrer und Heiligen, sondern auch alle Marien- und Christusbilder aus den Kirchen wegzuschaffen und nur das einfache Kreuz, wie es seit Constantin d. Gr. als Symbol des Christenthums und Reichspanier eingeführt war, zu dulden. Ob der Kaiser wirklich von der Schädlichkeit des Bilderdienstes überzeugt war, oder ob er aus besonderen politischen Rücksichten so verfuhr, diese Frage wollen wir vorläufig unentschieden lassen. Aber so viel ist gewiss, dass der Widerspruch, welcher von mehreren Seiten her, namentlich vom Patriarchen Germanus, von den Päpsten Gregorius II. und III. und von dem unter den Sarazenen lebenden Johannes Damascenus erhoben wurde, sowie die thätliche Widersetzlichkeit des Volkes nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch in den meisten Provinzen, ein offenbarer Beweis war, dass die Bilderverehrung bereits tiefe Wurzeln im Volksleben geschlagen hatte [2]).

---

1) Vergl. J. A. Messmer, Sammlung alt-ober- und niederdeutscher Gemälde etc. München 1862.

2) Vergl. M. H. Goldasti, *Imperialia decreta de cultu imaginum in utroque imperio promulgata, collecta et illustrata*, 1608. — J. Dallaei, *de imaginibus*, 1642. — Lud. Maimbourg, Hist. *de l'hérésie des iconoclastes*. Tom. I, II, 1679-83. — Fr. Spanhemii, Hist. *imaginum restituta*, 1686. — Chr. Fr. Walch's Ketzer-Historie, Thl. X. u. XI. — F. C. Schlosser's Gesch. der bilderstürmenden Kaiser des oströml. Reichs, 1812. — J. Marx, Bilderstreit der byzantinischen Kaiser, Trier 1839.

1) Die reformirten Schriftsteller Dallaeus, Maresius, Spanhemius etc. machen sich einer offenbaren Inconsequenz schuldig, indem sie zwar in anderen Puncten gegen jede Art von Cäsaro-Papismus eifern, bei diesem Gegenstande aber als Vertheidiger desselben auftreten und selbst die offenbarste Barbarei und rohe Gewaltthätigkeit der Jeonoklasten auf alle Weise zu entschuldigen suchen. Papst Gregor d. Gr. konnte im Jahre 730 dem Kaiser Leo nicht ohne Grund vorwerfen, „dass er sich unbefugt in rein kirchliche Dinge mische, und zu einer Zeit Rohheit beweise, wo selbst die Barbaren Cultur angenommen hatten."

Dagegen sind wieder Baronius und Maimburg in ihren Invectiven gegen die Bilder-Feinde, welche sie mit Nero, Caligula und Domitian vergleichen, zu weit gegangen.

2) Der erste Zeitraum in der Geschichte der Bilderstreitigkeit (von 726—754) ist darum dunkel und unzuverlässig, weil die nächsten Berichterstatter erst im 9. Jahrhundert und noch viel später lebten, und überdies entschiedene Bilderverehrer waren. Die vornehmsten derselben sind:

I. Theophanes Confessor († 817) dessen Chronographia bis 813 geht. (Theophanis Chronographia, *ex recens. Jo. Classeni*, Vol. I, Bonnae 1839.) — Nach ihm hatte sich Kaiser Leo schon im Jahre 714

Der Nachfolger Leo's, Constantinus Kopronymus, glaubte für die Ruhe des Reiches und der Kirche nichts Besseres thun zu können, als wenn er das Bilderverbot durch eine ökumenische Synode sanctioniren liesse. Allein die Beschlüsse dieser im Jahre 754 zu Konstantinopel abgehaltenen und in mancher Hinsicht unregelmässigen Synode [1]) fanden fast überall heftigen Widerspruch und konnten nur durch harte, zum Theil barbarische Zwangs-Maassregeln der weltlichen Macht zum theilweisen Vollzug gebracht werden. Nach dreissig Jahren eines hartnäckigen, an Martyrern des Bilderdienstes reichen Kampfes trat ein neues unter Einfluss der Kaiserin Irene zu Stande gebrachtes siebentes Concilium zu Nicäa [1]) im Jahre 787 mit einem feierlichen Anathema gegen die Decrete von 754 auf und stellte für die als Glaubenspflicht gebotene Bilderverehrung ein Regulativ auf, welches, nachdem es durch das im Jahre 842 gestiftete Fest der Orthodoxie eine neue Empfehlung erhalten hatte, bis auf die gegenwärtige Zeit in der orientalisch-griechischen Kirche allgemeine Gültigkeit erlangt hat.

Die von den bilderstürmenden Kaisern wiederholt gemachten Versuche, auch das Abendland wider die Bilderverehrung zu stimmen, wurden zwar von der Geistlichkeit und besonders von den Päpsten mit grossem

(dem zweiten seiner Regierung) feindselig gegen die Bilder gezeigt. Er sagt S. 621: *Τούτῳ τῷ ἔτει* (anno Mundi 6217; A. Christ. 717) *ἤρξατο ὁ δυςσεβὴς βασιλεὺς Λέων τῆς κατὰ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων καθαιρέσεως λόγον ποιεῖσθαι.* Auch soll sich schon Papst Gregor II. bereits damals gegen den Kaiser erklärt haben. Auch andere Abweichungen kommen vor.

II. Georg Cedrenus (Hist. *compendium*, nach Theophanes Edit. Immanuelis Bekkeri Tom. I, II. Bonnae 1839, Tom. I, p. 794 sqq.)

III. Nicephori Breviar. Hist. ed. Paris p. 37 sqq.

IV. Zonarae Annales lib. XV, c. 2.

V. Joannes Damascenus, Schatzmeister des Chalifen Abdelmelik, war gleichzeitig und schrieb zur Vertheidigung der Bilder, worüber Leo so entrüstet ward, dass er durch einen nichtswürdigen Betrug seinen Gegner beim Chalifen als einen Verräther denuncirte, und diesen zu einer grausamen Strafe an dem vermeinten Verräther verleitete. Diese Erzählung beruht auf einem Zeugnisse des Patriarchen Johannes von Jerusalem (Vita Joannis Damasceni, Opp. T. I, p. IX.). Aber schon Basnage (Hist. *de l'église*, Tom. II, p. 1278 sqq.) hat gezeigt, dass sie viel Unwahrscheinliches enthalte. — Unter mehreren Schriften über die Bilder, welche dem Jo. Damascenus zugeschrieben werden, sind bloss die *λόγοι ἀπολογητικοὶ πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας (orat. apologet. III, de imaginib.* Opp. T. I, p. 307—90) als echt anerkannt. Sie enthalten aber nichts, was zur Erläuterung der Geschichte dienen könnte.

Die Maassregel des Kaisers wurde allerdings durch eine bedeutende Anzahl von Geistlichen und Reichsräthen gebilligt. Da aber der Patriarch Germanus sich standhaft weigerte, ihrer Meinung beizutreten, so ward er abgesetzt und der bisherige „Syncellus" Anastasius zu seinem Nachfolger ernannt. Das Volk in der Hauptstadt hielt sich ruhig; als aber der Kaiser das am Eingange des Palastes aufgestellte prächtige Christusbild wegnehmen und durch ein einfaches Kreuz ersetzen liess, da brach es in einen förmlichen Aufstand (wie schon früher in einigen Provinzen) aus, welcher nur durch Waffengewalt unterdrückt werden konnte, und wobei (wie Theophanes berichtet) viele fromme und gelehrte Männer den Martyrertod fanden.

Einen wirksameren Widerstand konnte der Papst Gregor II. (der Grosse) 715—731 leisten, da in Italien schon längst grosse Abneigung gegen Konstantinopel herrschte.

1) Als die hauptsächlichste Unregelmässigkeit des *Concilii oecumenici Constantinopolitani* (anno 754) wurde späterhin angesehen, dass kein Patriarch präsidirte (weil das Patriarchat von Konstantinopel vacant, das von Alexandrien, Antiochien und Jerusalem unter der Herrschaft der Sarazenen stand und Rom die Einladung ausschlug), sondern der Metropolit von Ephesus Theodosius und der Bischof von Pergä, Pastillas, das Präsidium führten. Uebrigens bestand die Synode aus 338 Bischöfen. Das Decret (Mansi Tom. XIII. p. 205 sqq. Harduin Tom. IV. p. 328 sqq.) setzt, nach einer ausführlichen dogmatischen und historischen Deduction fest, „dass alle Bilder, von welcher Materie und Farbe sie auch gemacht sein mögen, aus den christlichen Kirchen weggeworfen und für sie fremd und verabscheuet sein sollen." Auf die Uebertretung wird, wenn sich Geistliche derselben schuldig machen, die Strafe der Absetzung, für Mönche und Laien aber der Kirchenbann und die Ahndung der kaiserlichen Gesetze gesetzt. Dagegen wird verboten, sich an den heiligen Gefässen, Geräthen, Kleidern etc, auch wenn sich Bilder oder Symbole auf denselben befinden, auf irgend eine Art zu vergreifen und eigenmächtig in Ansehung derselben etwas zu verändern.

1) Das Decret der unter dem Vorsitze des Patriarchen Tarasius (welcher als Staatsbeamter zu dieser Würde erhoben worden) gehaltenen, ebenfalls unregelmässigen, siebenten unregelmässigen Synode zu Nicäa (Harduin Tom. IV. p. 444 sqq.) lautet: „Wir bekennen einmüthig, dass wir die kirchlichen Traditionen, sie mögen nun durch Schrift oder Gewohnheit gültig und fest geworden sein, beibehalten wollen. Unter diese ist das Verfertigen von Bildern (*τῆς εἰκονικῆς ἀναζωγραφήσεως ἐκτύπωσις*) zu zählen, als welches mit der evangelischen Geschichte übereinstimmt und zur Bestätigung des Glaubens, dass Christus wahrhaftig und nicht bloss nach der Einbildung (*κατὰ φαντασίαν*) Mensch geworden, sowie uns zur Erlangung der Aehnlichkeit mit ihm dienet. Demnach beschliessen wir mit grösster und sorgfältigster Ueberlegung: dass die ehrwürdigen und heiligen Bilder, eben so wie die Abbildungen des heiligen Kreuzes, sie mögen nun mit Farben gemalt, oder von ausgelegter Arbeit *ἐκ ψηφίδος*, oder von irgend einer Materie gemacht sein, als geweiht in den Kirchen aufgestellt, auf heiligen Gefässen und Kleidern, an Wänden und Tafeln in Häusern und an Wegen angebracht werden sollen, und zwar die Bilder unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, die Bilder der unbefleckten Frau, der heiligen Gottesgebärerin und der ehrwürdigen Engel und aller Heiligen. Dies soll geschehen, damit durch das Anschauen dieser Bilder alle, die sie betrachten, zur Erinnerung und zum Verlangen nach den Urbildern (*πρωτοτύπων*) (Originalen) angetrieben werden, um ihnen Begrüssung (*ἀσπασμόν*) und achtungsvolle Verehrung, aber, unserem Glauben gemäss, nicht wahre Anbetung, welche bloss der Gottheit gebührt, zu erweisen. Auf dieselbe Art und Weise, wie dem Bilde des köstlichen und lebenbringenden Kreuzes, den heiligen Evangelien und den übrigen heiligen Weihgeschenken (*ἱεροῖς ἀναθήμασι*) soll man ihnen (den Bildern) durch Räuchern und Lichtanzünden Ehre erweisen, wie es die alte gottselige Gewohnheit war. Denn die dem Bilde erwiesene Ehre geht auf den Gegenstand, den es vorstellt (*τὸ πρωτότυπον* Urbild) über, und wer ein Bild verehrt, der verehrt auch den, der durch dasselbe vorgestellt wird. So haben die heiligen Väter immer gelehrt und Paulus hat die Christen ermahnt, an den Satzungen zu halten, welche sie gelehrt worden sind. Wer sich untersteht, anders zu denken oder zu lehren und mit den Andersgläubigen die kirchlichen Vorschriften zu verachten, etwas von jenen Heiligthümern aus den Kirchen wegzunehmen oder wider dieselben etwas Arges auszusinnen, oder dieselben, oder die Klöster zu einem gemeinen Gebrauche anzuwenden: der soll, wenn er ein Bischof oder Kleriker ist, abgesetzt, wenn er aber ein Mönch oder Laie ist, von der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen werden."

Nach dem Sturze der Irene (im Jahre 802) erhielten zwar, unter den Kaisern Nicephorus, Michael I., Leo V., Michael II. und Theophilus, die Bilder-Feinde wieder eine Zeit lang die Oberhand; aber im Jahre 842 gelang es der Kaiserin Theodora und dem Patriarchen Methodius, durch eine zu Konstantinopel gehaltene Synode das nicänische Decret von 787 zu restituiren und durch die noch jetzt übliche *πανήγυρις τῆς ὀρθοδοξίας* (am Sonntage Invocavit) für immer zu sanctioniren. Vgl. J. Fr. Buddeus, *de festo orthodoxiae in ecclesia graeca celebrari solito*, 1726. — Augusti a. a. O. S. 42 ff.

Unwillen zurückgewiesen, fanden aber doch bei den Machthabern und vielen Geistlichen der fränkischen Monarchie viel Anklang, obgleich man die Gewaltthätigkeit des dabei angewendeten Verfahrens keineswegs billigte. Vorzüglich aber war es Karl d. Gr. (768—814), welcher aus religiösen und politischen Gründen und von seinen Freunden Alcuin und Warnefrid unterstützt, den Versuch machte, in dieser Angelegenheit als Reformator aufzutreten und einen verständigen Mittelweg zwischen beiden Extremen einzuschlagen. In einer eigenen, seinen Namen führenden Schrift bekämpfte er die excentrischen Grundsätze des nicänischen Concils mit ebenso viel Einsicht und Mässigung, und stellte für den Cultus Regeln auf, wodurch weder die reine Gottesverehrung, noch die Kunst gefährdet wurden. Diese Grundsätze wurden auch, des päpstlichen Widerspruches ungeachtet, von der Reichssynode zu Frankfurt a. M. 794 und späterhin unter Ludwig d. Fr. von der Synode zu Paris 825 als allgemeine Norm der abendländischen Kirche angenommen [1]).

Dennoch unterliess die römische Partei nicht, dem Bilderdienste heimlich und öffentlich allen Vorschub zu thun. Die Anfeindungen, welche die Bischöfe Claudius von Turin und Agobardus von Lyon wegen ihrer freimüthigen Grundsätze und Schriften gegen den Bildermissbrauch zu erdulden hatten, bewiesen hinlänglich, dass ihre Gegner in Rom eine mächtige Unterstützung fanden [1]). So viel ist gewiss, dass die Päpste mit der griechischen Kirche gern wieder in Verbindung getreten wären, wenn nicht andere Gründe von überwiegender Wichtigkeit jenes grosse Schisma im 9. Jahrhundert herbeigeführt hätten, welches beide Kirchen, wie es scheint, auf immer von einander getrennt hat.

(Schluss folgt.)

1) Die Päpste Gregor II. u. III. (von 715—741) und Hadrian I. (772—795) erklärten sich zwar entschieden zu Gunsten der Bilderverehrung, waren aber klug und gemässigt genug, sich der Geltendmachung der Grundsätze Gregor's d. Gr. im Abendlande nicht mit Gewalt zu widersetzen. In die grösste Verlegenheit gerieth Hadrian I., welcher an der nicänischen Synode durch seine Legaten Theil genommen und das Decret derselben gebilligt hatte. Die Libri Carolini, woran Karl d. Gr. selbst bestimmten Antheil hatte, und die auf jeden Fall unter seinem Namen als eine officielle Widerlegung der nicänischen Beschlüsse im Jahre 790 publicirt wurden, und der grosse Beifall, den sie bei Geistlichen und Weltlichen fanden, waren für ihn eine schmerzliche Erscheinung. Er schrieb zwar eine Widerlegung derselben: *„Ad Carolum Magnum de imaginibus scriptum quo confutanter illi, qui Synodum Nicaenam III. oppugnant* (Harduin Tom. IV. p. 773 sqq.); aber es konnte ihm nicht entgehen, dass sie weder bei dem Monarchen, noch bei der fränkischen Geistlichkeit eine bedeutende Wirkung hervorbrachte. Er musste es geschehen lassen, dass die Reichssynode zu Frankfurt a. M. 794, in Gegenwart seines Legaten, einen Beschluss fasste, welcher mit den Libris Carolinis ganz übereinstimmte, den Gebrauch der Kirchen-Bilder bloss *„propter memoriam rerum gestarum et ornamentum“* gestattete, und sich ausdrücklich auf die Autorität Gregor's d. Gr. berief. Das Letztere war wohl der Hauptgrund, der ihn bewog, dieser Reichssynode, welcher auch die Kirche Englands beitrat, zwar keine authentische Confirmation, aber doch ehrenvolle Approbation zu ertheilen, und demnach seine individuelle Ansicht zum Opfer zu bringen.

Auf Veranlassung einer Gesandtschaft des griechischen Kaisers Michael (Balbus), um eine Vereinigung zwischen beiden Kirchen zu bewirken, liess Ludwig d. Fr. im Jahre 825, mit Genehmigung des Papstes Eugenius II., von den angesehensten Bischöfen des Reiches eine Synode zu Paris halten, deren Gutachten die Beschlüsse der Frankfurter Synode von 794 vollkommen bestätigte, und einen starken Tadel gegen die Grundsätze und das Verfahren Hadrian's I. aussprach. Vgl. (Jac. Bongarsi) *Synodus Parisiens. de imaginibus* 1596. Mansi Tom. XIV, p. 415 sqq. Augusti a. a. O. S. 44, 45.

1) *Claudii Taur. libri informationum literae et spiritus super Levit in Jo. Mabillon, vet. Annal. ed. 2 p. 91. — A. Rudelbach Claudii Taur. episc in editorum operum specimina 1824, 8.* — Gegen ihn schrieben zur Vertheidigung der Bilder und Reliquien der Bischof Jonas von Orleans *(de cultu imaginum lib. III)*, und der schottische Mönch Dungal *(Resp. contra perversas Claudii sententias). — Agobardi (Archiep. Lugd † 840) liber contra superstitionem eorum qui picturis et imaginib. s. s. adorationis obsequium deferendum putant.* — Vgl. C. B. Hundeshagen *de Agobardi vita et scriptis*, 1832.

Die Mariencapelle am neuen Dome zu Linz.

Diese Capelle bildet den östlichen Abschluss des im Bau begriffenen Domes und erhebt sich sammt dem daran stossenden Capellenkranze über einer Krypta, welche durch einen ringsum geführten Lichthof erhellt wird. Das Baumaterial der Gruft ist grösstentheils Conglomerat. Ueber den Grundmauern, die aus Bruchsteinen bestehen, wurden Sockeln aus Granit aufgesetzt, der Massenbau aber aus Sandstein-Quadern aufgeführt. Im Innern finden wir die Wandpfeiler und Gewölbeträger wiederum aus Granit, das Gewölbe aber aus Ziegeln gebaut. Das Dach besteht aus Kupfer. Der Fussboden der Capelle ist nach V. Statz, des Dombaumeisters Zeichnung aus verschiedenfarbigen italienischen Marmor-Gattungen zusammengesetzt, welch schöne musivische Arbeit von den Werkleuten der Linzer Dombauhütte unter Leitung des Bauführers, Architekten Otto Schirmer ausgeführt wurde. Die Mensaplatte ist von weissem Tiroler Marmor, zu deren Unterbau mit den Säulchen aber, sowie zu dem Tabernakel und den Leuchterbänken nahm man carrarischen Marmor. Diese Arbeiten führte gleichfalls die Bauhütte auf dem Domplatze aus. Zu dem aus reinem Silber gefertigten Tabernakelthürchen mit reicher Goldverzierung lieferten verschiedene Gegenstände des Dombauschatzes das edle Metall. Das Thürchen kam fix und fertig nebst dem Kreuze über dem Tabernakel von Hermeling in Köln; das auf diesem befindliche Bild des Gekreuzigten ist von Elfenbein, aus dem aufgehobenen baierischen Kloster Niederaltteich und soll nach Aussage des letzten Besitzers 400 Jahre alt sein. Die Statue der Unbefleckten, umgeben von 9 Engeln, als Repräsentanten der 9 Chöre der Engel,

fertigte aus feinem Standstein Bildhauer Joseph Gasser, ein Tiroler, derzeit in Wien. Weiterhin erblicken wir 24 Mosaikbilder; sie sind unter den Fenstern angebracht, bestehen aus Glasstiften, eine Prachtarbeit aus der berühmten Kunstanstalt dieser Art von Salviati in Venedig. Diese Bilder stellen Vertreter aus allen Jahrhunderten dar. Enos, von dem es heisst, dass er den Gottesdienst begann, macht den Anfang. Ihm folgen Melchisedek, Abraham, Moses und Elias, welch letzterer das patriarchalische Zeitalter schliesst. Darauf folgt die Prophetenzeit mit Isaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel. Der fromme Hohepriester Onias schliesst dann das alte Testament ab. In das neue Testament führen uns Johannes der Täufer und Joseph ein. Daran schliessen sich an: Petrus, Paulus, Jakobus, Johannes, Matthäus, Lucas und Marcus. Endlich folgen Kirchenlehrer aus den ältesten christlichen Jahrhunderten bis auf die neueste Zeit; es sind folgende: der heilige Ignatius, Martyrer, der h. Augustin, der h. Bonaventura, der h. Ignatius, Stifter des Jesuitenordens und Patron der bisherigen Domkirche zu Linz, endlich der h. Alphons Liguori, weil bekanntlich grosser Verehrer Mariens.

Die Capelle hat 7 Fenster, von denen 5 bereits mit Glasmalereien versehen sind. Der Gedanke der Bilder in denselben wurde vom Dombaucomité entworfen, vom rühmlichst bekannten Professor Klein in Wien gezeichnet und von der Tiroler Glasmalerei-Anstalt Neuhauser in Innsbruck trefflich ausgeführt. Durch alle Fenster läuft oben des Engels Gruss: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*, als die Hauptstelle der Schrift, auf die sich der Glaubenssatz von der unbefleckten Empfängniss Mariens stützt. Diese Worte werden von Engeln in Spruchbändern getragen. Im Mittelfenster sieht man oben den h. Geist und darunter die Inschrift: *Benedicta Tu in mulieribus.*

Das mittlere der 5 vollendeten Fenster im Chore der Capelle zeigt 14 Medaillons mit Brustbildern; die ersten davon sind von den Stamm-Eltern Mariens, als Jesse, David, Joachim und Anna. Hierauf folgen die Bilder jener unter den heiligen Vätern, von welchen in dem Priesterofficium des Festes der unbefleckten Empfängniss Mariens Lectionen enthalten sind, wie von Hieronymus, Epiphanius, Tarasius, Bernardus, Germanius. Dann sieht man die Brustbilder der 3 Päpste, welche vor anderem die Feststellung des Glaubenssatzes von der unbefleckten Empfängniss Mariens förderten; es sind Alexander III., Gregor XVI. und Pius IX. In das letzte Feld wurde der Diöcesan-Patron, der h. Maximilian gesetzt, weil er die erste Marienkirche im gegenwärtigen Umfang der Linzer Diöcese gebaut haben soll. — Das erste der ausgeführten Fenster (links) stellt die Opferung Mariens durch Joachim und Anna dar; als Vorbild aus dem alten Testamente Elkana und Anna, die vor der Bundeslade um einen Sohn bitten und durch Gebet den Samuel erhalten. Heli sitzt vor der Bundeslade. Das zweite Fenster stellt in seinem Vorbilde den Sündenfall im Paradiese vor, darüber bildet die Hauptvorstellung Maria als makellose und gnadenvolle Wiederherstellerin des verlorenen Paradieses. Das vierte Fenster zeigt uns jenen Theil des Glaubensausspruches, dass Maria in Hinsicht auf das Leiden und den Tod Christi von der Erbsünde frei erhalten wurde, daher zeigt ihr der Engel die Leidenswerkzeuge, während sie auf die höllische Schlange tritt, welche Eva verführte. Als entsprechendes Vorbild ist Judith gewählt, die dem Holofernes das Haupt abschlägt. Das fünfte Fenster enthält die Krönung Mariens durch Jesum, als eigentlicher Schluss des Dogma's von der unbefleckten Empfängniss anzusehen, da sie erst durch diesen letzten Vorzug vollkommen Königin des Himmels wurde und alle anderen Heiligen übertrifft. Das entsprechende Bild ist die Krönung der Esther durch den persischen König Assuerus, der bei Esther eine Ausnahme von dem allgemeinen Verbote des Zutrittes machte. So machte der Herr auch bei Maria die einzige Ausnahme nov dem allgemeinen Gesetze der Erbsünde.

Unter den Vorbildern des 1., 2., 4. und 5. Fensters sind Sinnbilder der Gottesmutter angebracht, wie selbe in dem Priestergebete über die unbefleckte Empfängniss vorkommen, als: Taube, Schäflein mit dem Lamme, geschlossener Garten, versiegelte Quelle, Schnee auf dem Libanon, reich blühende Rebe, Lilie, welche die Rose hervorbringt und Thron Gottes.

Die beiden grossen Fenster im Schiffe der Capelle sind noch nicht mit Glasgemälden versehen. Es ist beantragt, in das Fenster auf der Evangelienseite den Augenblick darzustellen, in welchem Papst Pius IX. am 8. December 1854 den Glaubenssatz der unbefleckten Empfängniss Mariens in der Kirche der Apostelfürsten zu Rom verkündet. Das Fenster auf der Epistelseite wird die Widmung der Capelle und des ganzen Domes vorstellen. Bischof Franz Jos. Rudigier wird auf seinen Händen das Bild der Domkirche der Gottesmutter darbringen. Zu seiner Linken sollen Wohlthäter aus dem Clerus, zu seiner Rechten jene aus dem Laienstande in Portraits vorgeführt werden.

Gegen den übrigen im Bau begriffenen Dom hin ist die Capelle einstweilen durch einen Vorbau abgeschlossen und befindet sich an demselben auch eine kleine Sacristei und eine Empore mit Orgel angebaut.

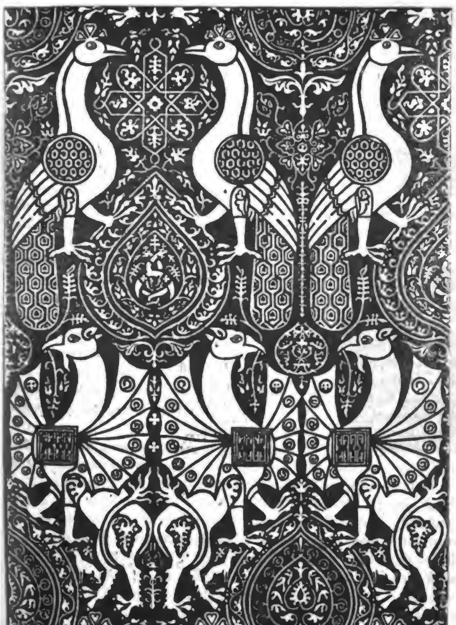
Diese Capelle, ein herrliches Kunstdenkmal im Kleinen, hat aber besonders insofern grosse Bedeutung für uns, als sie uns im voraus zeigt, welche schöne Hoffnungen wir auf den Dom selbst setzen können; gebe Gott, dass er ungehindert seiner Vollendung zugeht!

Die Sammlung von Geweben im germanischen Museum.

(Schluss.)

Die arabischen Stoffe des 13. und 14. Jahrh. sind in reicher Auswahl vertreten; die elegante Zeichnung der Thiere, die Verbindung der Thier- und Pflanzenornamente, das Anlehnen an die Natur und doch strenge Stilisirung dabei, lassen diese Stoffe sicher für Viele als den Höhepunct der Flächenornamentik des Mittelalters erscheinen. Der Charakter der meisten ist demjenigen ähnlich, den wir im Anzeiger, Jahrg. 1868, Nr. 1, als Ueberzug eines Reliquiars im germanischen Museum den Lesern dieses Blattes vorgeführt haben. Es hält schwer, bei diesen Stoffen die Gränzen festzustellen und sicilianisch-maurische von spanisch-maurischen, von sicilianisch-christlichen und nord-italienischen Imitationen zu unterscheiden. Eines der interessantesten Stücke dieser Serie ist gewiss ein aus St. Stephan in Mainz stammender Stoff, auf dem die mannigfaltigsten Thiergestalten, bunt durch einander geworfen, auf den Grund gesäet erscheinen; Vögel und vierfüssige Thiere, selbst Insecten, zum Theil in phantastischer Stellung, in einander geschoben, in rother Farbe auf braunschwarzem Grunde; dazwischen bunt einzelne Menschenfiguren. Man hat uns den Stoff als asiatisch, dem 14. Jahrh. entstammend, bezeichnet; wir möchten darin eher einen Stoff aus der Imitationsepoche Italiens sehen (14.—15. Jahrh.). Unter den italienischen Stoffen fallen eine Reihe von Mustern auf, in denen Engel, historische Bilder, die Verkündigung u. s. w. eingewebt sind; dann interessante Ornamente. Eine grosse Serie von Borten in Wolle und Seide mit Ornamenten, Sprüchen, Wappen u. s. w., theils kölnisch, theils niederländisch, vom 14. (vielleicht einzelne auch vom 13.) bis in den Schluss des 15. Jahrh., zeigen die Entwicklung der Technik und Muster dieses interessanten Kunstzweigs. Dann folgt eine grosse Reihe von Granatapfelmustern in Seide und Sammt, theilweise mit Gold durchwirkt; sehr beachtenswerth ist der Uebergang zur Renaissance und der Verlauf der ersten Periode derselben, des 16. Jahrh., in denen einerseits das Granatapfelmuster, vielfach modificirt, sich nach und nach gänzlich umgestaltet, dann wieder ältere, fast romanische Motive variirt und directe Imitationen der arabischen Bestiarmuster versucht werden, endlich ganz neue Motive auftauchen; wichtig ist auch das Hervortreten des Naturalismus in den kostbaren und schweren Stoffen des 17. und 18. Jahrh. Ist die Entwicklung charakteristisch, welche die Musterzeichnung genommen, so ist nicht minder interessant die, welche die Färbung erfahren hat. Den stolzen Purpurstoffen in ihrem fast ans Schwarze streifenden Dunkel-

Fig. 4.



violett, den schweren, kräftigen und doch harmonischen Farben der ältesten Stoffe wurden schon in den Stoffen des 14. Jahrhunderts zarte und matte Farben gegenüber gestellt; es zeigt sich das Rosa und leichte Gelbgrün in einer Reihe von Stoffen; dann das Lichtblau mit Weiss, Rosa mit Gold; daneben aber bleibt immer noch in einzelnen Fällen das kräftige, dunkle Roth als Grund; selbst Schwarz mit Gold und andere kräftige Farben zeigen sich. Ganz bunte Stoffe bilden Ausnahmen. Im 15. Jahrhundert wird das kräf-

Fig. 5.



tige Roth, Grün und Blau in Verbindung mit Gold herrschend; insbesondere der Sammt, der, obwohl viel älter, doch damals seine Hauptverbreitung erhielt durch die lebhaften Farben. Das kräftige Roth mit Gelb und Gold dauerte auch während der Renaissance fort, wenn auch daneben allerlei andere Farben auftreten, überhaupt die Farbenwahl eine freiere, freilich nur in wenigen Fällen so schöne wird. Im 17. Jahrh. kommen unter den bunten Mustern die schwarzen, blauen und grünen Damaste vor; im 18. Jahrh. die chocoladefarbenen und grauen, die schillernden und andere Stoffe, auf denen dann bunte Blumensträusse in natürlicher Färbung und Aehnliches sich zeigen. Wer die Serie aufmerksam betrachtet und in den Geist eindringt, der aus der Musterzeichnung wie aus der Farbengebung spricht, kann deutlich den Geist der Zeit erkennen, wie er fortwährend sich modificirend durch unsere ganze Cultur hindurch gegangen ist.

Nürnberg. A. Essenwein.

Das Crucifix in der neueren Kunst.

Von Dr. J. Stockbauer.

A.

In der Malerei.

I.

(Fortsetzung.)

Doch gerade das, was unser Urtheil über die Leistung des Künstlers hier im Einzelnen erschwert, kommt dem Gesammtbilde zu Gute. Die Einwirkung des Christenthums ersetzt uns jenen eigenthümlichen Hauch, mit dem das Göttliche darzustellen wäre, und so befriedigt uns das Kreuzbild an sich, weil, was dem Künstler unmöglich war, bestimmt auszudrücken, — die göttliche Obermacht und die Ueberwindung aller dieser dunkeln Zustände, — weil dies durch unsere christliche Weltanschauung ersetzt wird, die uns auch in dem scheinbar unterliegenden doch den siegreichen Helden — wie der Tragiker sagt — schauen und erblicken lässt.

Von der Unmöglichkeit erfolgreicher Bestrebungen hierin überzeugt, erfand man nun verschiedene Auskunftsmittel, um das Göttliche in Christus am Kreuz darzustellen, und dadurch jene allseitige Befriedigung zu gewähren, die jedes Kunstwerk gewähren muss, das auf Vollendung Anspruch macht.

Man stellte in die Umgebung des Crucifixes Heilige und besonders verehrte Persönlichkeiten, gleichsam als himmlische Ehrenwache und Auszeichnung.

Man stellte selbst Bilder lebender oder erst gestorbener Personen in die Umgebung des Crucifixes, um damit den Glauben zu documentiren, dass man alles Heil von dem Erlösungstod Christi hoffe. Allein diese Darstellungen waren mit dem Kopf, nicht mit dem Herzen ausgeführt, und erinnern an die alte Symbolik, die um das Kreuz sich angesammelt hatte. Diese Zuthaten

hatte der Glaube, das Dogma, nicht die Aesthetik und die Kunst geschaffen, und für die Anforderungen, die wir an ein Kunstwerk stellen, sind sie werthlos.

Etwas mehr Verdienst hat die Anordnung von dienenden Engeln um das Kreuz, theils das Blut auffangend, theils die Leidenswerkzeuge tragend, theils sonst ihre Trauer äussernd. Noch mehr entsprach diesem Gedanken die Anwendung des Nimbus um das Haupt des Gekreuzigten.

Diese Art Strahlenschein um den Kopf kannten schon die Heiden und wendeten ihn bei ihren Götterbildern an. Gori (lit. sym.) meint, damit sie vor den Verunreinigungen der Vögel geschützt worden wären. In der ersten christlichen Zeit, noch vor dem 4. Jahrhundert, bekamen alle bevorzugten oder mit übermenschlichen Kräften ausgestatteten Persönlichkeiten — auch der Teufel — den Nimbus. Unter Gregor dem Gr. war schon ein eigener Modus eingeführt, Lebende und Todte zu unterscheiden, und erstere bekamen den viereckigen, letztere den runden Schein [1]). Zuletzt gestaltete sich eine eigene Art davon für die heilige Dreifaltigkeit, für den Vater das gleichseitige Dreieck und für den Sohn das Kreuz im Kreis [2]).

Dieser Nimbus oder ein Strahlenersatz dafür ausschliesslich von Gold wurde so stereotyp, dass er keinem Gemälde fehlte. Es war, wenn immerhin ein Zeichen, doch derselbe das einfachste und vielleicht natürlichste Zeichen, jene himmlische Würde im Angesichte des Erlösers darzustellen, die den Beschauer darauf aufmerksam macht, dass hier keine gewöhnliche Execution vollendet, sondern dass ein grossartiges Trauerspiel zu Ende sei, dessen Folgen in umgekehrter Weise eben jetzt erst anfangen, sich bemerkbar zu machen: dass auf Grund der vollendeten Thatsache und durch die Art ihrer Vollendung ein ganz neuer Zustand hergestellt und eingeleitet worden, in dem das verübte Unrecht bestraft und das gekränkte Recht erhöht werde, ein Zustand der vollsten und vollendetsten Ausgleichung, und von diesem Gesichtspuncte aus ist die Darstellung der Kreuzigung der Neuzeit ein Kunstwerk mit absolutem Werth, und wie unendlich in seiner Idee, so auch unerschöpfbar in der Ausführung.

1) Münter, Sinnbild. II. glaubt die Aufnahme des Nimbus davon ableiten zu können, dass den Alten gewisse Erscheinungen des Lebensmagnetismus bekannt waren, der oft einen Strahlenschein um den Kopf bewirke; Aehnliches kann übrigens jeder an sich sehen, wenn er vor der Sonne gehend seinen Schatten vor sich betrachtet, der stets um den Kopf einen leichten Schein bildet.

2) Schnaase IV. p. 364 fgg.

II.

Mit Cimabue und Giotto beginnen die Lehr- und Handbücher die Geschichte der neuen Malerei. So gefeiert beide als die Fackelträger der neuen Kunst auch sind, in Bezug auf die Würdigung ihrer Leistungen darf man nicht den Maassstab unserer Kunstbildung gebrauchen. „So sehr sich letzterer namentlich über seine Vorgänger erhob, können seine Werke doch nicht als solche betrachtet werden, in denen der Geist die sichtlich anschauliche Darstellung ganz durchdrungen und die Kunst der Malerei ausgebildet hat . . . Noch die Maler Kaiser Karl IV., Theodorich von Prag, Kunze, Wurmser und Thomas von Mutina vermochten nur nothdürftig Geschehenes darzustellen und auf herkömmliche Weise Heiligenbilder zu malen, und viel höher stand auch Giotto nicht, bei dem der Ausdruck der inneren Belebtheit doch nur mimisch, aber nicht physiognomisch ist, und dessen Darstellungen auf Begebenheiten gerichtet sind, aber nicht auf das innere, den Handlungen zu Grunde liegende Leben.“ [1])

Ein Crucifixbild von ihm ist in der *Galleria del reale accademia delle belle arti di Firenze* veröffentlicht und vielfach verbreitet worden.

Christus ist todt, das Haupt gesenkt, die Arme nur wenig gebogen, die Füsse auf einer Stütze und die ganze Gestalt, als wollte der Leib in sich zusammensinken; aus Händen, Füssen und der Seite ergiesst sich ein Blutstrahl. Maria hat ruhig beide Hände zum Kreuz erhoben, Johannes aber zeigt durch seine zusammengepressten Hände, seine gebogene Stellung und selbst in seinem Gesichte einen tiefen Schmerz. Am Fusse des Kreuzes ist der Todtenkopf, oben der Titel *IC XC*. Die Reinheit der Linien, die Einfachheit der Zeichnung und die Klarheit in der Composition macht einen wohlthuenden Eindruck [2]).

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts wurden zwei Männer geboren, in deren Geist die Kunst eine andere Richtung nahm: Johann van Eyk 1391—1470 und Angelico da Fiesole 1387—1455. „In den Werken dieser beiden Meister und dieser Epoche geht der Geist ganz in die Gegenwart der sichtlichen Erscheinung über und das tiefste Gemüthsleben wird Gegenstand der Kunst. Mit diesen beiden verbindet sich ein deutscher Künstler, der Meister Wilhelm, und alle drei bildeten sich ohne wechselseitige Einwirkung selbständig aus, folgten aber gemeinsam Einer geistigen Richtung in dem Streben nach

1) Nach v. Quandt, die Gemälde des Michael Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau.

2) Ein ähnliches Bild von ihm hat bewahrt die Münchener Pinakothek, C. 560.

der Darstellung des Gemüths in äusserer Erscheinung. Mit ihnen und in ihren Schulen trat die Kunst, die zuvor durch Mangel an innerer Entwicklung und technischer Ausbildung nur auf Darstellung von Begebenheiten ohne Ausdruck innerer Belebung in den Gesichtszügen beschränkt war, auf das ihr eigenste Gebiet und erschloss daselbst die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Herzens."

Von Fiesole sind eine Reihe Crucifixbilder, die er in seinem Kloster S. Marco zu Florenz malte, in würdiger Weise veröffentlicht worden [1]). Der Crucifixus ist eine edle, herrliche Erscheinung mit tiefem und doch so ruhigem Schmerze; er trägt eine aus einem einzigen Zweig geflochtene Dornenkrone und hängt in nur leicht gebogener Haltung, die Füsse auf einem Stützpflock am Kreuze. Maria und Johannes sind Gestalten voll himmlischen Mitleids; auf einem Bilde bedeckt sich letzterer voll bitteren Wehes mit beiden Händen das Gesicht, daneben stehen am öftesten S. Dominicus und Franciscus.

Von Meister Wilhelm's Schule besitzt mehrere Kreuzigungsbilder die Pinakothek in München. Auf einem solchen (C. Nr. 70) hat namentlich das Gesicht der dem Johannes in die Arme sinkenden Maria einen wundervollen Ausdruck [2]).

Auch in die oberdeutsche Malerschule drang dieses geistige Leben durch: es sind die Werke des Michael Wohlgemuth [3]), Martin Schön und Friedrich Herlen, in welchen das tiefste und innerste Gemüthsleben in äusserer Schönheit aufgegangen ist: und namentlich nimmt auch eine baierische Schule, die durch ein Kreuzbild aus Pähl im b. Nationalmuseum (3. Saal d. Gothik) vertreten ist, in dieser Kunstrichtung eine hervorragende Stelle ein.

In weiterer Entwicklung ging aus den Antithesen der Darstellung des schlechthin äussern und des rein innerlichen Lebens als Synthesis die Darstellung des Charakteristischen und Leidenschaftlichen hervor. Den drei grossen Koryphäen, welche die Kunst auf den Boden des reinen Gemüthslebens verpflanzten und dort ausbildeten, stehen auch hier drei ganz besonders begabte und ausgezeichnete Künstler gegenüber, in deren Werken sich im Individuum die Menschheit in vollkommenster Einheit darstellt: es sind unter den Italienern Rafael, unter den Deutschen Holbein der Jüngere, und unter den Niederländern Quintin Massis † 1531.

Von ersterem ist ein Bild vorhanden, das aus seiner Jugendzeit datirt und so ganz jene gemüthsvolle Weihe an sich trägt, jene tiefe Zartheit der Empfindung, die sich später in seinen unsterblichen Madonnenbildern geltend machte. Hier ist Alles rein menschlich — und doch so himmlisch schön und erhaben. Jeder einzelne Zug ist wie verklärt und vergeistigt und ähnlich der Athene und dem Zeus des Phidias ist hier die Menschheit als solche zur höchsten Vollendung ihres Seins — nur unter dem Gesichtspuncte des Leidens und Mitleidens gelangt [1]).

Etwas eigenthümlicher gestaltete sich diese Richtung bei Holbein. Kugler (Gesch. der Malerei II. p. 79) sagt von ihm: „Jenes phantastische Element, das schon bei Martin Schön sich geltend machte, wird bei ihm noch mehr cultivirt. Er zeigt eine Neigung zu gewaltsamer und übertriebener Charakteristik, die vornehmlich in den Gestalten der Widersacher (in seinen mannigfachen Darstellungen von Passionsgeschichten der Heiligen) auf eigenthümliche Weise hervortritt. Er stellt das Böse nicht, wie es wohl auch in den deutschen Bildern der Zeit gefunden wird, in eigenthümlicher hässlicher und ekelhafter Gestalt dar, sondern nur wie von einer unwillkürlichen dämonischen Leidenschaft gestachelt. Man erblickt in seinen Bildern mehrfache Gestalten, welche den Productionen unserer neuen romantischen Poesie als Vorbild gedient zu haben scheinen. Besonders häufig kehrt bei ihm unter den Widersachern ein blasser Mann mit scharf gekniffener italienischer Physiognomie im grünen Jagdkleide und eine Hahnenfeder auf dem Hute wieder. Bilder dieser Art sind nicht selten: die Gemäldesammlung auf der Burg zu Nürnberg und die der dortigen Morizkapelle, die öffentliche Galerie von Augsburg, das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. besitzen deren eine bedeutende Anzahl [2])." Eine Passion

1) San Marco, illustrato del P. Vincenzo Marchese, Firenze 1853. Eine Kreuzigung mit vielen Heiligen — Maria von Magdalena gehalten — aus S. Marco ist abgebildet in Reminiscenze pitt. di Firenze p. 150.

2) Das unter anderen auch in Kugler's Atlas abgebildete Crucifixbild in S. Castor zu Coblenz über dem Sarkophag des Erzbischofs Kuno v. Falkenstein hat zwar nicht den Meister Wilhelm selbst, wohl aber einen seiner Schüler zum Urheber. Schnaase VI, p. 426.

3) v. Quandt veröffentlichte im Auftrage des sächsischen Alterthumsvereins die Gemälde Wohlgemuth's auf dem Altar in Zwickau, mit einem Bilde der Kreuzigung; dasselbe wiederholt sich in einem Gemälde der Münchener Pinakothek Nr. 27 von einem Altare aus Hof in Franken mit der Jahreszahl 1465. Aus den blutig verweinten Augen Magdalena's und dem Gesichte der zusammensinkenden Maria spricht unaussprechlicher Schmerz. „In den Bildern Wohlgemuth's", sagt Schorn, angef. von v. Quandt a. a. O., „offenbart sich ein Gegensatz zwischen fast abstracter Schönheit und den widerlichsten Erscheinungen der Wirklichkeit." Er ist desshalb eine Gränzsäule zwischen zwei Epochen, wovon die frühere dem herzinnigsten Ausdruck, die spätere dem Charakteristischen und Individuellen sich zuwendet, ersterer jedoch gehört er mehr an.

1) Abbildungen zu J. D. Passavant's Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig, Brockhaus 1839, Nr. 8.

2) Art. Blumenlese von Rhode I. 1. Abth. pl. 6 gibt einen Holzschnitt der Kreuzigung von Holbein aus dem bei Wiegand jun. in Frankfurt in Folio erschienenen kleinen Katechismus Luther's, der jedoch ohne alle künstlerische Bedeutung ist.

in der öffentlichen Sammlung zu Basel wird namentlich wegen des Kreuzigungsbildes als vorzüglich gepriesen [1]).

Die Auffassung des allgemein Menschlichen in seinen individuellen Modificationen und seinen augenblicklichen Aufregungen führte zur genauesten Beobachtung des Wirklichen, in dessen mannigfaltigen und wechselnden Erscheinungen sich immer das Allgemeine im Besonderen, das Ewige im Augenblicklichen vergegenwärtigt.

„Die Darstellung des Wirklichen an sich, worin Albrecht Dürer, Wohlgemuth's Schüler, die höchste Bewunderung verdient, wodurch er aber von seinem Meister abgefallen war, leitete auf Abwege, und zwar zu einer Natürlichkeit, die in Niedrigkeit ausartete [2]).“

Die Hinrichtungen gemeiner Verbrecher in den freiherrlichen Städten, die weder selten noch besonders human geschahen, waren das gewöhnliche Vorbild, das dem Geiste des Künstlers vorschwebte, wenn er eine Kreuzigung malte. Schon Wohlgemuth bildete auf dem Calvarienberge in seinem Bilde der Kreuzigung in Zwickau als Staffage einen gehängten und einen auf das Rad geflochtenen Verbrecher ab, und später überbietet man sich förmlich in der Ausmalung solchen Beiwerkes. Auf einem Altarbilde in Calcar [3]) vereinigen sich Jung und Alt, den Heiland auf seinem Leidenswege und am Kreuze in der rohesten Weise zu verspotten: die Einen werfen mit Steinen auf ihn, die Anderen strecken die Zunge aus, und wieder andere sind mit offenem Munde im Begriffe, ihn zu lästern. Der sog. Höllen-Breughel lässt die Umgebung des Heilandes aus dem gemeinsten Lumpengesindel bestehen [4]), auf einem Bilde Kranach's in der Münchener Pinakothek (Cab. 157) sind 2 Soldaten über der Verloosung der Kleider handgemein geworden, auf einem solchen von Gossaert eben da (Cab. 17) fasst ein Soldat bei der Geisselung Christum an den Haaren, und auf einem kleinen Blatte im baier. Nationalmuseum (6. Saal d. Gothik) aus der Niederländer-Schule ist die Darstellung der Lästerer am Kreuze bereits an einem Puncte angekommen, dass jede Beschreibung unmöglich wird. Veranlassung zu einer solchen, vom ästhetischen wie religiösen Standpuncte aus gleich verwerflichen Fortbildung der Kreuzigungsscenen gab namentlich noch der Umstand, dass alle Personen, die dabei betheiligt waren, nach dem damaligen allgemein üblichen Kunstmodus in das Costume der Zeit gekleidet waren, und man bei dem genauen Studium der Stoffe und Trachten auch die Gewöhnlichkeit des alltäglichen Lebens mit in die darstellende Kunst nahm.

Im Gegensatz zu dieser mehr und mehr von ihrer Höhe herabsteigenden Kunstentwicklung des Abendlandes erhält sich in Spanien die religiöse Kunst bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in frischer Bewegung. „Nirgends wie hier tritt die religiöse Inbrunst mit grösserer Leidenschaftlichkeit auf und repräsentirt sich durch alle Stufen von der süssesten Innigkeit bis zum trübsten Fanatismus und zur unreinen Gewaltthat.“ Schon bei Morales, Vicenti Macip und ihren Zeitgenossen zeigt sich diese schwärmerisch phantastische Sinnesweise, nur härter und schroffer, wogegen den Schöpfungen des 17. Jahrhunderts ein naturalistisch reiches und schönes Sinnenleben zu Grunde liegt, dessen Darstellung unmittelbar bezaubert und hinreisst [1]). Christus am Kreuz, umgeben von dunkler Nacht, wie bereits ein Miniaturbild des 15. Jahrhunderts [2]) die Kreuzigung darstellt und Rubens, van Dyck, Adrian van der Werff und Andere es nachahmen, befindet sich auf einem Gemälde des Velasquez † 1660 in der Galerie zu Madrid. „Die tiefe Trauer des Bildes wirft mehr und mehr ihren Schatten in die Seele, je länger man davor steht, und doch zieht der Anblick an, und bindet fest. Man fühlt sich angewandelt von Ueberdruss und Verachtung gegen alle Lust und Glanz der Erde und die Seele möchte vor diesem Kreuze weilen, so lange der Leichnam nicht abgenommen ist [3]).“

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Die unter dem Titel: „Building News“ in London erscheinende, in Deutschland viel zu wenig beachtete Bauzeitung bringt in ihren Nummern 806 und 809 eingehende Mittheilungen über die Ergebnisse und die Bedeutung der von Herrn John Henry Parker in Rom vorgenommenen archäologischen Forschungen, worüber auch das „Organ f. christl. Kunst“ bereits mehrfach Bericht erstattet hat. Das Resultat der von

1) Kugler, Geschichte der Malerei.

2) Von diesem Vorwurfe ist namentlich die Kunst der Reformation nicht frei zu sprechen, die einerseits durch polemische Tendenzen, andererseits durch den absichtlich gesuchten Gegensatz zur alten Kirche den Boden zu einem gedeihlichen Entfalten ihrer Schöpfungen verlor. Luther selbst indessen hielt die kirchliche Kunst hoch in Ehren und trat wiederholt gegen die puristischen Bilderstürmer auf. Luther's Werke III, Jena 1560. S. 39. b.: „Kann man nu Altar und sonderliche Steine machen und aufrichten, das Gottes Gebot dennoch bleibe, weil das Anbeten nachbleibt; so werden mir auch meine Bilderstürmer ein Crucifix oder ein Marienbild lassen müssen.“

3) Abgebildet in aus'm Weerth's Kunstdenkm. des Rheinlandes.

4) Menzel Symbolik.

1) Kugler, Malerei.

2) In einem Gebetbuche, gegenw. im Besitz des Herzogs von Aumale, beschrieben in der Zeitschrift für christliche Archäologie von Otte u. v. Quast 1858, 2 p. 289.

3) Stolz, Spanisches p. 152.

Herrn **Parker** in Rom unternommenen und geleiteten Nachgrabungen, welches er in mehr als 1800 Photographieen fixiren liess, deren nunmehrige Ausstellung in London zu den Artikeln der „Building News“ Anlass gab, ist nicht bloss in Bezug auf den Entwicklungsgang der Bautechnik, sondern auch, und zwar in noch weit höherem Maasse, für die Kenntniss der ersten Periode der römischen Geschichte von grösster Bedeutung. Wir sind daran gewöhnt, dass unsere Historiker vom Fache die gebauten, gemeisselten und gemalten Urkunden des Mittelalters, mit anderen Worten, dessen Baudenkmäler und Kunstwerke ihrer Beachtung, oder doch eines eingehenden Studiums nicht für würdig halten, wie denn auch der Weihrauchduft, welcher dieselben meist umgibt, die Geruchsnerven der sonst noch auf der Höhe moderner Aufklärung Thronenden durchweg unangenehm afficirt. Mag es indess dahin gestellt bleiben, aus welchem Grunde unsere Träger der Geschichtswissenschaft den Aesthetikern oder den „Fanatikern“ der Gothik das Gebiet der mittelalterlichen Kunst schlechthin Preis geben, so dass sie sogar nur sehr ausnahmsweise für einen kölner Dom etwas übrig haben — jedenfalls müsste es höchst befremdlich erscheinen, wenn dieselben fortführen, auch die in Rede stehenden, so bedeutungsvollen Ueberreste des vorchristlichen Rom zu ignoriren, zumal da dieselben geeignet erscheinen, die herrschenden Geschichts-Anschauungen oder Conjecturen in vielfacher Beziehung erheblich zu modificiren, wie dies die Berichterstattung in den „Building News“ ergibt. Sollte indess auch diese Annahme sich als illusorisch erweisen, so wird doch gewiss die echt angelsächsische zähe Ausdauer des Herrn **Parker** von der weiteren Verfolgung des angestrebten Zieles nicht ablassen, vielmehr das mit so überraschendem Erfolge Begonnene möglichst zu glücklichem Ende geführt werden. A. R.

Wesel. Die aus dem 15. Jahrhundert stammende fünfschiffige Willibrodikirche mit erhöhtem Mittel- und Querschiff hat eine innere Breite von 115′ und ihre jetzige Länge beträgt 192′. Im Westen ist dem Mittelschiffe der Thurm vorgelegt, jedoch so, dass er in das Innere der Kirche gezogen, und sind daher die beiden letzten Schiffspfeiler entsprechend verstärkt. Der Chor ist nach dem Achtecke geschlossen, um welches sich jedenfalls ein Umgang als Verlängerung des ersten Seitenschiffes ziehen sollte; vielleicht war auch ein Capellenkranz beabsichtigt, welcher dem zweiten Seitenschiff entspräche. Freilich sind jetzt die Chorseiten durch Nothmauern verbunden und der Umgang fehlt gänzlich. Die Höhe der Seitenschiffe, beide gleich, beträgt 37′, die des Mittelschiffs 74′, und ist letzteres nur mit einer Holzdecke versehen, ebenso das Kreuzschiff, während die Nebenschiffe im Kreuz überwölbt sind, Gewölbe von solcher Schönheit, dass sie den Kreuzgang der Wiener Stephanskirche in Schatten stellen. Diese Gewölbe legen ein beredtes Zeugniss ab von der erstaunlichen Kunstfertigkeit des Wölbens in jener Zeit, wie die Bauleute Herren der Gewölbekunst waren, alle Schubkünste kennend, in spielender Weise auf feste Puncte zu übertragen wussten. Die Wölbekunst hat wohl in der Willibrodikirche zu Wesel ihre höchste Ausbildung erreicht, indem hier nicht allein die Rippen im Grundriss mannigfache Sterne tragen, sondern unter den das Gewölbe tragenden constructiven Rippen ist noch ein Netzwerk von gewisser Maassen frei darunter schwebenden decorativen Rippen angebracht, deren Endigungen mit Blattwerk und Köpfen verziert sind; eine Anordnung, die dem Gewölbe ein ebenso leichtes als prächtiges Aussehen gibt. Mit der Restauration dieses grossartigen Bauwerks für den Gottesdienst der evangelischen Gemeinde ist der Erbauer der neuen gothischen Kirche zu Essen, Architekt J. **Flügge** aus Holstein, beauftragt. Derselbe wird die Mittel hierzu theils in einer Verwilligung der Staatsbehörde im Betrage von 3000 Thalern, theils in einer bei den evangelischen Gemeinden des Rheinlandes im November veranstalteten Kirchencollecte und in den Darreichungen der Glaubens-Genossen in Wesel selbst finden. Zu gleicher Zeit hat in Essen auch die katholische Gemeinde dem Baumeister **Flügge** den Plan einer neu zu erbauenden Kirche übertragen.

Wien. In Wien fand vor Kurzem eine Versteigerung von Alterthümern Statt, die eine Sammlung, etwa 250 Nummern, von hohem Kunstwerthe umfassten. Ihr Prachtstück war ein Brevier aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine Handschrift auf Pergament mit Miniaturmalereien und sinnig componirten Randverzierungen, Alles von Meisterhand in ausserordentlich schönen Farben gemalt. Zu den Elfenbeinarbeiten gehörten zwei prächtige Kameen in Hautrelief, ein Relief, ein Bacchanal darstellend, und ein zierlicher Frauenkamm, florentiner Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. Die schönsten Holzsachen waren eine Tischplatte in Holzmosaik und eine Cassette mit Schnitzereien in Hautrelief aus dem 13. Jahrhundert. In der Sammlung befanden sich ausserdem Kunstsachen in Stein, Eisen und Glas, Majoliken, ein schöner Pocal von Bergkrystall u. a. m.

NB. Die 2 in den Text gedruckten Holzschnitte dieses als artistische Zugabe.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 16. — Köln, 15. August 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueberblick über die Geschichte der altchristlichen Kunst.

II. Zweite und dritte Periode.

Vom Anfang des sechsten bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts.

(Schluss.)

Die Tafelmalerei

scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren dunklen Ton in der Farbe, und sind ängstlich, geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein noch mit einigem Gefühl componirtes Bild ist u. A. eine im christlichen Museum des Vaticans in Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Gruppen des Hintergrundes (Scene des Anachoretenlebens) manche ansprechende Motive enthält, namhaft zu machen; sie wird dem eilften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.[1]) Bei Weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren nichts als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen Sinnes. In jüngerer Zeit ist Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass zuweilen in dem Aeusseren der Composition abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

Die glorreiche und glückliche Regierung Karls d. Gr. war für die schönen Künste eine nützliche. Mitten in der Barbarei, in der seine Unterthanen sich befanden, fasste dieser grosse Kaiser den Gedanken, die Baukunst, die Malerei, die Literatur und die Wissenschaften wiederherzustellen. Der Kirchenversammlung zu Frankfurt legte er die in Nicäa über die Beibehaltung der Bilder gefassten Beschlüsse vor, damit entschieden werde, welche Art von Cultus den Gemälden und Statuen zu Theil werden sollte. Durch ein Gesetz bestätigte er den alten Brauch, die ganze innere Fläche der Kirche zu bemalen. Er ernannte Inspectoren der schönen Künste, die im Lande herumreisten, um den Zustand der Monumente, Kirchen und Gemälde zu untersuchen. Besondere Bestimmungen ergingen über die Beiträge, welche zur Ausführung von Kirchenbildern zu leisten seien. In einer königlichen Kirche hatten der Bischof und die nächsten Aebte die Kosten zu tragen, in einer Kirche, welche zu einer Pfründe gehörte, der Inhaber der letztern. Selbst wenn der Kaiser Krieg führte, begünstigte er die Kirche mitten im Lager und liess die Betzimmer, welche errichtet wurden, im Innern ganz mit Gemälden bekleiden. Muratori hat desshalb mit Recht bemerkt, dass eine Kirche, die nicht gemalt gewesen sei, nicht für vollendet gegolten

1) D'Agincourt, peintre A. 82.

habe, die Gelehrten erkannten an, dass die Malerei den doppelten Zweck habe, das Volk zu belehren und das Monument zu verschönern. Die Pracht der gemalten Kirchen liess die getauften Sachsen ihre heidnischen Tempel vergessen. Karl der Grosse liess eine beträchtliche Anzahl von Monumenten erbauen, unter anderen die Kirchen, Schlösser und Badehäuser zu Aachen, die er mit Bronzen, Mosaiken, Gemälden und farbigen Gläsern bereicherte. Unter seiner Regierung baute oder decorirte man die Dome von Avignon, Sisteron, Digne, Embrün, Rheims, Mailand etc. Eine Menge von Malern wurden verwendet, die Kirchen mit farbigen Gläsern, Gemälden und Mosaiken zu schmücken. Nicht bloss die Kirchen wurden gemalt, sondern auch die Schlafzimmer und Speisesäle der Klöster. Dieser Gebrauch verbreitete sich dergestalt, dass die Schriftsteller aus jener Zeit es für nöthig hielten, der Gebäude ausdrücklich zu erwähnen, in denen man sich aus christlicher Demuth einer solchen Ausschmückung enthielt.

Karl der Grosse zog aus Italien Künstler und Handwerker nach dem Rhein. Die Kaiserpfalz Aachen sollte sich zu einem Glanz erheben, wie er ihn selbst zu Rom gesehen. Ein riesiges Mosaik schmückte die Kuppel des neuen Doms; unter Engeln und Regenbogen sass der segnende Christus auf Goldgrund, angebetet von den zwölf Alten, die in mannigfaltiger Bewegung ihre Kronen darbringen; die Pfalz zu Ingelheim und die Basilika derselben waren mit einer überaus grossen Fülle von Wandgemälden versehen [1]). Diese waren durch ihre Gegenstände von Bedeutung, in der Basilika Scenen des alten und neuen Testaments in entsprechender Gegenüberstellung, in den Palästen Darstellungen geschichtlichen Inhalts, zum Theil aus der fränkischen und aus Karl's eigener Geschichte. Ein würdiger, seiner selbst bewusster Sinn erhellt schon aus den Berichten dieser Werke.

Aber wie glänzend diese Epoche auch im Vergleich mit der Nacht des 10. Jahrhunderts erscheinen mag, muss man doch zugestehen, das Karl der Gr. auch wieder viel dazu beigetragen hat, die Kunst in Verfall zu bringen. Er war bekanntlich ein sehr starker Mann und wappnete sich zuerst mit einem weiten Panzerhemde mit doppelten Ringen, mit einem Helm, Arm- und Beinschienen und Handschuhen von Eisenplatten. Ganz Europa ahmte ihm nach. Die Paladine, deren Bildnisse die Künstler zu Mustern nehmen mussten, erschienen immer in dieser vollständigen Rüstung, welche die menschliche Gestalt verhüllte. Jede Idee von Form, Schönheit, Anmuth, Verhältniss und Uebereinstimmung der Theile, Geschmack, Bewegung der Muskeln und Ausdruck des Gesichtes ging verloren. Die Kunst konnte nicht mehr das lebendige Bild des menschlichen Körpers darstellen, sondern musste leblose Oberflächen, künstliche Gliederungen, eckige Bewegungen, steife Haltungen, gerade Linien und unförmliche Massen copiren. Die Kirchenmalerei war nicht glücklicher. Und es konnte auch in der That nicht anders sein, denn nie haben die aegyptischen Priester die Künstler tyrannischer behandelt, als wie die Kirchenbehörden des Morgen- und Abendlandes die Maler behandelten. Aus Furcht, dass die Bilderfeinde einen Vorwand zu Lästerungen entdecken möchten, übernahmen es die Bischöfe, die Maler von Kirchenbildern zu leiten. In der ganzen Christenheit begeisterten sich die Völker jetzt für barbarische Gemälde, von denen die meisten vom Himmel herabgefallen sein sollten. Aus dieser Epoche stammen nämlich die angeblich ohne menschliches Zuthun entstandenen Bilder, welche die ganze Unwissenheit ihrer Urheber an den Tag legten.

So wurden die Künstler des 9. und 10. Jahrhunderts, die bei kirchlichen Gegenständen fast aller Freiheit beraubt waren und sonst bloss geharnischte Männer zu malen hatten, auf einen verhängnissvollen Weg geführt. Sie vernachlässigten das Nackte ganz und gar und verfielen nun der tiefsten Barbarei. Uebrigens führte man noch immer grosse Werke aus, wiewohl der Geschmack immer tiefer und tiefer sank.

Wenn wir in Frankreich und Deutschland in jener Zeit der Barbarei, wie man zu sagen pflegt, im Allgemeinen nur wenige und zum Theil sehr unvollkommene Kunstwerke treffen, so darf uns dies nicht befremden, da der vom Christenthum erleuchtete Geist der germanischen Nation noch nicht gehörig erstarkt und lebendig war, um diesem Geiste eine entsprechende Form geben zu können. Die Germanen hatten sich zwar durch die Völkerwanderung mit den Römern ausgetauscht, der deutsche Stammcharakter, die deutsche Natur und Heldenkraft hatte sich mit dem römischen Weltverstande so zu sagen verschmolzen und in Harmonie gesetzt, aber es fehlte dieser Mischung noch die höhere Weihe des Christenthums. Die Germanen waren zwar zum Theil schon mit dieser göttlichen Lehre bekannt, aber der grösste Theil wurde erst durch irische Missionäre zum Christenthum bekehrt. Es waren hauptsächlich die Missionäre Columban und Gallus, Emeran, Korbinian, Kilian, Trudbert und besonders Bonifacius, die im sechsten, siebenten und achten Jahrhundert das Licht des Christenthums in Deutschland

1) *Ermoldus Nigellus* l. IV. pag. 181 etc.

verbreiteten. Können wir daher bei diesem kräftigen Volke etwas Anderes erwarten, als dass es Anfangs mit kräftigen und ungefügen Strichen den ihm innewohnenden Geist anzudeuten und ihm Form zu geben suchte? Wäre es nicht lächerlich, von einem Zerfalle der Kunst in dieser Zeit bei einem Volke sprechen zu wollen, das kaum erst angefangen, aus seinem halbbarbarischen Zustande sich herauszuwinden? Aber bereits im zehnten und eilften Jahrhundert, und noch mehr in den beiden darauf folgenden entwickelte sich der neue christlich-germanische Geist; er streifte allmählich das Rauhe und Herbe, sowie das Dunkle und Phantastische ab, bildete sich zu einer wunderbaren Klarheit und Anmuth durch und verlangte eine solche Selbständigkeit, dass er den romanischen Stil verdrängte, und den „germanischen" erzeugte. Und dies geschah zu einer Zeit, wo nicht einmal die Fürsten und Grossen des Reiches den Werth der Kunst zu würdigen verstanden, wo man eher das Schwert als den Pinsel zu führen wusste. Hauptsächlich waren es die Klöster, welche in dieser Zeit nicht bloss den Wissenschaften, sondern auch den Künsten als Zufluchtsstätten dienten.

Vom 11. Jahrhundert an sollte die Kunst im Abendlande dadurch einen neuen Aufschwung nehmen, dass sie sich mehr Freiheit verschaffte. Aber im Morgenlande wurde sie dagegen unbeweglich. Die geistige Freiheit der dortigen Künste wurde durch priesterliche Vorschriften eingeengt, welche die Form, Stellungen, Gruppen, und Kleidung regelten. Es gab da ein Gesetzbuch der Malerei, dem jeder Maler sich unterwerfen musste, wie es denn auch noch heutzutage von den griechischen Malern befolgt wird. Der souveraine Meister dieser byzantinischen Schule, in dem sich alle ihre Eigenschaften zusammenfassen, war Manuel Panselinos von Thessalonich, der im 12. Jahrhundert lebte. Einer seiner Schüler, Dionysos, Mönch von Faurna Agrapha, hat ein Handbuch der Malerei geschrieben, welches 1845 nach einer Handschrift vom Berge Athos veröffentlicht worden ist. Dasselbe stellt die Regeln fest, denen die mönchischen Künstler des Morgenlandes, von den frühesten Jahrhunderten bis auf unsere Zeit, unabänderlich gefolgt sind.

Dieses Werk ist höchst merkwürdig, es bestimmt die unwandelbare Form aller heiligen Personen und aller Scenen des alten und neuen Testamentes, z. B.: „der Körper des Heilandes hat drei Ellenbogenlängen, der Kopf ist ein wenig geneigt; der Hauptzug des Gesichtes ist Milde. Die schönen Augenbrauen laufen zusammen. Die Augen sind schön und eben so die Nase. Die Haut hat eine weisse Farbe. Die Haare sind gelockt und haben einen goldenen Schimmer. Der Bart ist schwarz. Die Finger der reinen Hand sind sehr lang und wohlgebildet." [1]) Oder: „Die hl. Jungfrau steht im mittleren Alter; Mehrere versichern, dass sie ebenfalls drei Ellenbogenlängen gehabt habe. Ihre Haut hat die Weizenfarbe, die Haare sind gleich den Augenbrauen. Sie ist demüthig, schön und fehlerlos. Ihre Augen sind schön, ihre Augenbrauen gross. Die Nase von mittlerer Länge. Die Finger lang. Ihre schönen Kleider sind in den Farben der Naturstoffe darzustellen." Die Wunder des alten und neuen Testamentes, die Leidensgeschichte, die Parabeln und Allegorieen, die Apostel, Heiligen und Martyrer, Alles wird in diesem merkwürdigen Gesetzbuche der Kunst besprochen und festgestellt. Man findet hier die Beschreibung des irdischen Paradieses, der Arche Noah und des babylonischen Thurmes. Hiob sitzt auf seinem Düngerhaufen, Joseph entdeckt die Schwangerschaft der heil. Jungfrau und macht ihr Vorwürfe. Die byzantinischen Malerregeln lassen auch die heidnischen Philosophen, die mit dem Christenthum übereinstimmen, in den christlichen Himmel zu und das Handbuch enthält daher Vorschriften, mit welchen Farben und in welchen Linien sie dargestellt werden sollen. [2])

Die Byzantiner haben sich zwölf Jahrhunderte lang nie von denselben Typen entfernt. Noch heute wiederholt man auf dem Berge Athos und in ganz Griechenland unbedingt dieselben Compositionen und dieselben Formen. Die Mönche arbeiten bei ihren Wandmalereien noch immer nach dem alten überlieferten Verfahren. Diese Beharrlichkeit eines Volkes und diese Unbeweglichkeit und Starrheit der Kunst ist eine merkwürdige Erscheinung, die sich übrigens in allen rein religiösen Epochen wiederholt. Wir begegnen derselben auch bei den Chinesen, Aegyptern und Etruskern, ja selbst das Abendland, wo doch mehr Freiheit herrschte, zeigt uns während des Mittelalters ein Beispiel derselben. Die Bildhauereien unserer Dome und die gothischen Malereien stimmen bis auf den Augenblick überein, wo der Geist und die Poesie durch die grossen Ereignisse des 16. Jahrhunderts von dem allzu grossen Zwange etwas befreit wurden.

In den Kirchen und Klöstern des Berges Athos ist es schwer, wenn nicht unmöglich, ein ganz neues Gemälde

1) In dem Briefe, den man dem Publius Lentulus zuschreibt, der das älteste Bild des Heilandes gezeichnet haben soll, und nach dem Johann von Damascus im 8. Jahrhundert gearbeitet haben soll, hat Christus Haare von Weinfarbe und einen grossen gespaltenen Bart von derselben Farbe.

2) Dieses merkwürdige Handbuch der Malerei vom Berge Athos wurde, wie gesagt, im Jahre 1845 aufgefunden und von Didron ins Französische übersetzt und unter dem Titel: *Manuel d'iconographie chrétienne* etc. *Paris 1845*, herausgegeben. Schäfer hat dasselbe ins Deutsche übersetzt und, mit Anmerkungen versehen, herausgegeben. Wir sind dieser Arbeit gefolgt.

von einem sehr alten zu unterscheiden, denn die Künstler haben stets die ältesten Muster nachgeahmt. Auf diesem heiligen Berge, der nicht weniger als 935 Kirchen, Capellen und Oratorien zählt, die von oben bis unten mit Fresken bedeckt und mit Gemälden auf Holz gefüllt sind, machen die Mönche noch heute Wandmalereien, die denen des 10. Jahrhunderts ähnlich sind, malen heilige Jungfrauen, die man den ältesten Meistern zuschreiben könnte, und schnitzen Crucifixe, die denen in unseren Museen unbedingt gleichen und bis auf die Zeit Justinian's oder selbst bis auf die Constantin's zurückzugehen scheinen.

Viele byzantinische Gemälde dieser Epoche haben sich erhalten und erinnern bloss durch die Schönheit der Farbengebung und den Adel der Stellungen an die antike Kunst. Die Malereien des Panselinos zeichnen sich ausserdem noch durch Schönheit der Zeichnungen, Schwung der Bewegungen, Anmuth und Erhabenheit aus. Man könnte glauben, dass er antike Statuen, die uns unbekannt sind, copirt habe, so schöne Linien und so reine und gefällige Umrisse haben seine Figuren. Einige der letzteren könnte man für Statuen aus der Zeit des Perikles halten. Sie unterscheiden sich bloss dadurch von den alten Meisterwerken, dass sie streng und düster sind und etwas Wildes haben. Die Haltung ist etwas steif, aber die Bewegungen sind richtig und im Gesammt-Charakter liegt ein majestätischer und unwiderstehlicher Ernst.

Im Abendlande hatte die Kunst selbst in den Zeiten der geistlichen Herrschaft eine grössere Freiheit und hing immer mehr von dem Einfluss der Ereignisse, dem Willen, der Barbarei oder der Intelligenz der Fürsten ab. Nach Karl d. Gr. verfiel sie gleich der Gesellschaft der vollständigsten Barbarei. Indessen blieben die Künstler immer noch zahlreich und die Erzeugnisse der Kunst vervielfältigten sich stets. Der von dem grossen Kaiser gegebene Anstoss erhielt sich unter Karl dem Kahlen, der die Gesetze seines Ahnherrn über die Ausschmückung der Kirchen wiederholte. Zu Rom liessen die Päpste Pascal I, Sergius II., Leo IV., Benedict III., Nicolaus I., Adrian III. und Formosus, in Aquileja die Herzogin Gisela, in Neapel und Capua die Bischöfe Anastasius und Hugo, in Monte Cassino der Abt Gisulph, in Auxerre der Bischof Anselm, in England Alfred der Grosse, in Deutschland die Mönche von Reichenau und St. Gallen zahlreiche Kirchen bauen und schmückten sie mit Mosaiken, Gemälden und Teppichen. In derselben Zeit führte im Morgenlande Basilius der Macedonier mehr Gebäude auf, als irgend ein anderer Kaiser. Sie glänzten überall von Jaspis, Alabaster und Porphyr. Die Mauern, Decken, Säulengänge und Vorhallen waren mit Gemälden bekleidet. Der Luxus dieses Fürsten war so gross, dass Gemälde, Bildhauereien und selbst Mosaiken ihm nicht genügten, und dass er Monumente baute, deren Pilaster mit Silberplatten, in die man Gold und Edelsteine einlegte, bekleidet waren, deren Säulen Vasen von Silber, Capitäle und Architrave von Gold hatten und wo man an verschiedenen Stellen Malereien von Schmelz auf Metall glänzen sah.

Das Crucifix in der neueren Kunst.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Fortsetzung.)

B.

Das Crucifix in der Plastik.

I.

Mit dem Geiste der Scholastik und der systematischen Fassung des kirchlichen Lehrbegriffes von der Erlösung kam die Kunst bei Darstellung desselben auf ein ihrem innersten Wesen zwar fremdes Gebiet, fand aber dafür in demselben eine so reiche Masse tiefsinniger Gedanken vor, dass sie dadurch den Kreis ihrer Bethätigung wesentlich erweiterte. Wir haben dabei jenes symbolische Element im Auge, das aus den Lehrsälen der Schule in die Werkstätten der Künstler sich verpflanzte und in den Schöpfungen der Malerei und des Kleingewerkes so bedeutende Geltung sich zu verschaffen wusste. In einigem Gegensatz zu diesen rein verstandlichen Traditionen der Schule, die sich in den typologischen und allegorisirenden Bilderkreisen aussprachen, bildete sich eine mehr aus dem Gemüthe herauswachsende Anschauung von der Bedeutung des Erlösungstodes Christi, die ihren höchsten künstlerischen Triumph in den Portalsculpturen der mittelalterlichen Kathedralen feierte, in denen sie den Kreuztod Christi als Mittelpunct der Weltgeschichte in universellster Auffassung künstlerisch darzustellen sich die Aufgabe setzte. Je nach dem verschiedenen Standpuncte aber, von dem man die Entwicklung und Durchführung des durch Christi Tod offenbar gewordenen göttlichen Rathschlusses in Bezug auf die Menschheit auffasste und betonte, ergab sich ein dreifaches Hauptbild für die künstlerische Darstellung desselben:

der verherrlichte Christus und das Weltgericht;
der leidende Christus und die Kreuzigung;
der menschgewordene Christus und seine Mutter.[1]

1) Das sind eben jene Momente, in denen Durandus. Ration. lib. 1. c. 3. Christum dargestellt wissen will.

Vereinigt treten diese 3 Momente zum ersten Male auf an der Façade und den 3 Portalen der Kirche St. Gilles unweit Arles in der Provence aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Die Darstellungen

der Madonna, des Weltgerichts und der Kreuzigung

sind so vertheilt, dass das Weltgericht das Tympanon des Hauptportals, die beiden anderen Darstellungen aber die zwei Seitenportale schmücken. — Die Darstellung des jüngsten Gerichts in grösserer oder geringerer Ausführlichkeit über dem Haupteingang und an dem Hauptportale wurde so ziemlich allgemeine Regel bei der Anordnung des figürlichen Bildwerks der Aussenseiten der Kirchen und nicht bloss in Frankreich, sondern auch in Deutschland und Italien üblich. Die Kreuzigung tritt vor demselben mehr in den Hintergrund und erscheint, wenn sie angebracht wird, als Nebenbild behandelt, wie an der Façade der Kathedrale in Chartres aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, wo sie mit den anderen Scenen aus der Passion und dem Leben Jesu an den Capitälern dargestellt ist, die wie ein breites Band über die Säulen und Pfeiler gleichmässig sich fortziehen.

Die gediegenste Ausführung und den Gipfelpunct der künstlerischen Betonung des Weltgerichts in dem angegebenen Sinne bietet die Kathedrale von Amiens aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Figurenwerk der Hauptfaçade theilt sich in die 3 Gruppenbilder:

Leben des h. Firminus, Weltgericht und Leben Maria's

ein, jedoch so, dass Ein bestimmter und klarer Gedanke nicht nur die Anordnung im Einzelnen, sondern auch den Zusammenhang des Bildwerks im Grossen beherrscht und vereinigt.

Das jüngste Gericht füllt in 3 Abtheilungen das Tympanon des Hauptportals, in dessen Archivolten sind Selige und auf dem Mittelpfeiler die Figur Christi auf dem von ihm zertretenen Löwen und Drachen, Schlange und Basilisk, nach Psalm 19. 13. An den beiden Schrägseiten sind die 12 Apostel, unter ihnen in doppelt angebrachten Medaillons Tugenden und Laster; neben den äussersten Thürpfosten in je 5 Reliefbildern über einander die 10 Jungfrauen.

Weltgericht

Apostel.	5 kluge Jungfr.	*Christus.*	5 thör. Jungfr.	Apostel.
Tugenden.		Aspis, Basilisk,		Tugenden.
Laster.		Löwe, Drache.		Laster.

Der h. Firminus bekam seine Stellung am nördlichen Nebenportale als Patron der Kirche; seine und Maria's Statue stehen an den Scheidungspfeilern ihrer Portale.[1])

In diesen Bildwerken ist die erlösende Thätigkeit Christi in seinem Sieg über die Sünde und das Böse überhaupt betont; desshalb steht er über dem Tetramorphos des Bösen und wird diese seine Thätigkeit durch seine Sendboten fortgesetzt, so dass im neuen Reiche Gottes und der Gnade dasselbe als vollständig besiegt und durch den letzten Urtheilsspruch ein für allemal beseitigt erscheint. Maria und der Schutzheilige fügen sich diesem neuen Zustande durch ihre Verklärung ein: es ist die neue Welt und der neue Himmel, in dem nur Gerechtigkeit wohnt. Die Kreuzigung, als diesen Zustand erst einleitend, ist hier ganz logisch richtig weggelassen, befindet sich aber auf einem Seitenportale.

In den Sculpturen der Kathedrale in Rheims aus dem Ende des 13. Jahrhunderts ist Maria das Hauptbild. Sie steht an dem Scheidungspfeiler des Mittelportals und über diesem, zwischen dem es umrahmenden Spitzbogen und überdeckenden Spitzgiebel ist ihre Krönung im Himmel; über den beiden Seitenportalen Christus am Kreuz und als Weltrichter. Sei es nun, dass eine besondere Berücksichtigung die Bedeutung Maria's im Kirchenleben und im Plane der göttlichen Heilsökonomie ihr diese hervorragende Stelle hier verschaffte, oder dass sie als Patronin der Kirche so ausgezeichnet ward, jedenfalls zeigt diese Anordnung, dass in der Aufstellung der Portalfiguren dem Künstler eine gewisse Freiheit eingeräumt war, von der er nach Umständen Gebrauch machen konnte. Wir erinnern hier beispielsweise an das Ulmer Münster, an dessen Hauptportal die Schöpfungsgeschichte bis zum Sündenfall angebracht ist, Weltgericht und Kreuzigung aber an den Nebenportalen; in der Liebfrauenkirche zu Esslingen ist der h. Georg am Westportale und Darstellungen aus dem Leben Maria's und des Weltgerichts an den zwei Portalen der Südseite.

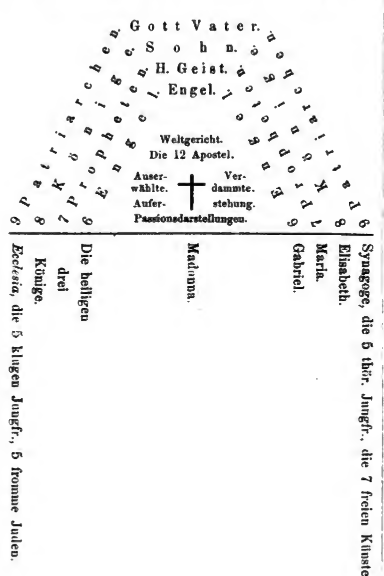
Ist in Amiens das Weltgericht, in Rheims Maria, so ist in Strassburg aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts die Kreuzigung das Hauptbild der Portalbildwerke.

Maria Kreuzigung und Gericht

vertheilen sich in der Art an der Hauptfaçade, dass die Begebenheiten aus dem Leben Maria's, Anbetung der Könige, ihre Reinigung, und Kindermord das nördliche, das Gericht mit der Auferstehung das südliche Portal einnehmen; das Tympanon des Hauptportals ist in 4 Reihen mit Darstellungen aus dem Leben Christi von dem Einzuge in Jerusalem bis zur Himmelfahrt ausgefüllt,

1) Cfr. Schnaase IV. 1. p. 410 fgg.

und diese sind so angeordnet, dass die Kreuzigung als Mittelbild erscheint. An den Archivolten sind in 5 Reihen Bilder aus der Schöpfung, die Figuren der Patriarchen, Apostel, Evangelisten und Kirchenlehrer und Darstellungen der Wunder Christi angebracht. An dem Mittelpfeiler ist die Statue der Madonna, zu ihren beiden Seiten alttestamentliche Könige und Propheten. An den Schrägseiten der beiden Nebenportale sind rechts 10 Statuen von Tugenden, und beim Gerichte die 10 Jungfrauen.



An sich erscheint das Kreuzigungsbild im Hauptportale hier als der Zweck und die höchste Entfaltung der Schöpfung, als jenes Hauptmoment in der providentiellen Führung der Völker, das in allen Zeitabschnitten der Geschichte durchscheint und durch eine Reihe von Geschlechtern und Jahrhunderten eingeleitet wird. Im Zusammenhange mit den beiden Nebenportalen enthält das Mittelportal die höchste Manifestation des göttlichen Welt-Rathschlusses, der in dem Leben Mariä rechts seine unmittelbarste Einleitung und links im Weltgerichte den absoluten und definitiven Abschluss findet.

Am tiefsinnigsten und geistreichsten ist die Anordnung der Portalsculpturen an der Façade des Freiburger Münsters. Die Kreuzigung ist das Mittelbild eines reichen Bilderkreises, der in seiner Zusammensetzung jene ganze christliche Weltanschauung repräsentirt, die uns in den Schriften der Kirchenväter und der Scholastiker begegnet. Das Kreuz mit dem Gekreuzigten bildet die natürliche Scheidung der Auferstandenen, wie sie einst auf Golgatha zwischen den Anhängern und Gegnern Christi sich offenbarte, es ist das Schiboleth des Weltgerichtes, das an sich entscheidet und scheidet, die einen zum Heile, die Anderen zum Verderben, es ist vom Standpuncte des Theologen aus hier der Kern und Mittelpunct der ganzen Geschichte der Menschheit, das Geheimniss und die Aufgabe der Welt, von deren Lösung, je nachdem und wie sie vom Einzelnen versucht oder vernachlässigt wurde, das ganze Heil abhängt und alle Ewigkeit. Neben der Kreuzigung im Tympanon des Portals und dem Gericht darüber sind in den Archivolten die himmlischen Scharen, Engel, Patriarchen, Könige und Propheten, und auf deren Schlusssteinen die Krone der Seligen, die h. Dreifaltigkeit dargestellt. Auf dem scheidenden Mittelpfeiler des Portals steht Maria mit dem Kinde: die Pforte des Himmels; und neben ihr jene Persönlichkeiten, die im Leben besondere Bedeutung für sie hatten; die h. 3 Könige, der Engel der Verkündigung, Elisabeth. An den beiden Seitenwänden der das Portal einschliessenden Vorhalle bewegen sich in doppeltem Zuge die Scharen der pilgernden Menschen zu ihr: rechts die frommen Juden, die klugen Jungfrauen und die *Ecclesia;* links, also auf dem falschen Wege, die weltliche Wissenschaft, die 5 thörichten Jungfrauen und die Synagoge.[1])

Das nördliche Chor-Portal enthält in dem das Tympanon einrahmenden Bogen Bilder aus der Schöpfung der Welt und des Menschen, im Tympanon: den Engelsturz, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies und der ersten Menschen Erdenleben; im Inneren aber stehen diesen Figuren die Kreuzigung und Darstellungen des Leidens Jesu — Gefangennehmung, Verhör vor Pilatus, Geiselung und Krönung gegenüber. Was am Baume das Menschengeschlecht verbrochen, das wurde am Kreuze wieder gut gemacht. Das südliche Chorportal enthält Mariä Tod und Krönung.

1) Näheres, namentlich über die Raumsymbolik, in Schnaase IV 1. pag. 402 fgg.

Wegen Mangels an Raum weniger grossartig und mehr compendiös wiederholt sich das Freiburger Portal an der Lorenzkirche in Nürnberg, deren Hauptportal im Tympanon die gleiche figürliche Ausschmückung wie das Freiburger Münster zeigt. In den Archivolten sind jedoch sitzende Apostel und Propheten, rechts und links neben der Madonna am Mittelpfeiler Adam und Eva und zwei Patriarchen, und in den beiden Flächen, die der Künstler zwischen dem Tympanon und den Durchgängen hat stehen lassen, Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi.

Eines der merkwürdigsten Bildwerke, das sehr an ein von Somerard mitgetheiltes Bild erinnert, befindet sich am Portal der Martinskirche in Landshut. Vom rechten Kreuzesarm geht eine segnende Hand aus, unterhalb liest ein Bischof Messe; aus dem Altar kommt eine Hand mit einem Hammer und zerschlägt den Kerker der in der Vorhölle Gefangenen. Zu den Füssen Jesu kniet die streitende Kirche. Vom linken Kreuzesarm geht ein Schwert aus, davor stürzt eine weibliche Figur — Venus — um, und neben ihr das Judenthum, eine Figur mit einem Eselskopfe.[1])

Mit dem allmählichen Aufgeben der gothischen Bauweise, oder vielmehr mit dem Ende der grossen Münsterbauten mussten auch diese plastischen Gebilde in ihrer Ausdehnung und Anwendung still stehen; in England waren sie ohnehin nie zu allgemeiner Geltung gekommen. Statt ihrer und schon gleichzeitig mit diesen figürlichen Portalverzierungen wurde ein grosses Crucifix über dem Eingange in oft beträchtlicher Höhe angebracht, wie die Beispiele des Domes zu Erfurt, Antwerpen, Regensburg, Metz, Toul, der Marienkirche zu Mühlhausen, zu Trier und vieler anderer uns zeigen.

II.

Wie in der Geschichte des Crucifixes an den Portalsculpturen müssen wir auch bei einer anderen Gattung von Kreuzbildern weit über die Periode zurückgreifen, die wir eigentlich behandeln: den liturgischen Crucifixbildern auf dem Altare und am Triumphbogen. Ueber das Kreuz auf dem Altare gibt uns der Bibliothecar Anastasius eine grosse Zahl von Belegstellen; allein es ist zunächst immer das einfache Kreuz ohne Bild gemeint, wenigstens das Crucifixbild nicht ausdrücklich genannt; dasselbe ist der Fall mit dem Kreuz vor dem Altare. Du Cange gibt unter dem Worte *pergula* in seinem Glossarium mehrere Belegstellen des nämlichen Anastasius,[1]) dass an der die beiden Seiten des Triumphbogens verbindenden Stange, der *trabes transversa* des Mabillon, silberne Kreuze befestigt waren; er nennt solche geradezu *ornamentum pergulae*, und verbindet sie mit den an goldenen Kettchen daran aufgehängten Leuchterkronen. Der Gebrauch, vor dem Altare solche kostbare Gegenstände als Votivgeschenke aufzustellen, war schon im 6. Jahrhundert bekannt, wenigstens kann man dies aus einer Stelle des Antoninus Mart. schliessen, der in seiner Reisebeschreibung von Palästina vor dem Grabe Christi an eisernen Reifen oder Stangen als Votivgegenstände sehr viele Schmucksachen, wie Kopfringe, Kronen von Kaisern, Halsverzierungen von Frauen u. dgl. erwähnt.[2]) Vielleicht kann von dieser Gewohnheit die Aufstellung der Kreuze und Crucifixe am Triumphbogen hergeleitet werden.

Die erste sichere Erwähnung von diesem Kreuze finden wir in der von Mabillon besorgten Ausgabe des Ordo Romanus im Mus. Ital. tom. II. p. 37: *Ad vesperas diei Paschae sancti conveniente schola temporius cum episcopis et diaconibus, in ecclesia majore ad locum crucifixi incipiunt Kyrie eleison et veniunt usque ad altare.* Hierzu macht der Autor die Bemerkung: *i. e. ad locum ubi crucifixi statua trabi in basilica transversae imposita erat, qui ritus hodie quoque apud nos servatur vix apud Romanos.*

Wird hier das Kreuz auf der über dem Eingang zum Chor am Triumphbogen angebrachten Querstange erwähnt, so finden wir es an diesem Bogen selbst aufgehängt am Speyerer Dom. Dorthin hatte Kaiser Otto III. ein grosses Crucifix geschenkt, welches im Jahre 1060 Bischof Einhard, nachdem er unter dem Triumphbogen einen Lettner gebaut hatte, von dem Bogen abnehmen und auf letzteren aufstellen liess. *„Arcum in ambone chori sub magna cruce positum fieri fecit.“* Die Aufsetzung des Kreuzes auf diesen Bau bezeugt dann die Notiz, dass Bischof Friedrich 1300 das grosse Kreuz renoviren liess, welches auf dem Lettner stand.[3])

Zu gleicher Zeit wird auch in diesem Dome ein Altarkreuz erwähnt. Heinrich III. brachte aus Rom „ein grosses kostbares Kreuz mit Gold beschlagen und mit einem Nagel, in dem zwei Stücklein vom h. Kreuz und ein Nagel von demselben verborgen lagen. Dieser kunstvolle Schmuck war in seinem Umfange mit 275

1) Die einzelnen Figuren sind durch Spruchbänder gekennzeichnet.

1) In Gregor. III. u. Leo. III.

2) *Itinerarium* Antonini Mart. von Tobler, Note, p. 92.

3) *Fridericus eps. anno 1300 fecit renovare crucem magnam in arcu ambonis positam quae vetustate consumpta ruinam minabatur.* Joh. de Mutter apud Senk. p. 165 u. 186. Citirt von Dr. Remling: der Speierer Dom. Mainz 1861.

kleinen und grossen Perlen und mit 183 grossen und k leinen Edelsteinen besetzt und strahlte weit vom Hochal 'are her, auf dem es an Festtagen prangte. Später wu de dieses Kreuz am Charfreitag gezeigt bis zu Anfang diese s Jahrhunderts." [1])

Be kanntlich wurde auf der Synode von Rheims 867 der Re liquienaltar auch kirchlich gutgeheissen und die bereits üblich gewordene Abänderung des Ciborienaltares in letzter en sanctionirt. Man könnte nun schliessen, diese Veränderu ng im Altarbau habe das Altarkreuz, das σταυρός το ῦ κιβωρίου [2]) des Anastasius zu Gunsten des Triumphbog nkreuzes beschränkt oder auch beseitigt. Allein dem s cheint nicht so. Von Langres wenigstens wird ausdrückl ich berichtet, [3]) dass hinter dem Hochaltare der dortigen K rche ein Reliquienschrein sich befunden und hinter dem selben — *dans le fond* — ein grosses silbernes Crucifix, bekleidet und mit einer Blumenkrone auf dem Kopfe, w lches, der Sage nach, die Väter des II. Concils von Nic a an Karl den Grossen geschenkt hatten, und von de ssen Sohn Ludwig nach Langres geweiht wurde. Die b esondere kirchliche Betonung des Altarkreuzes erhielt sic h für den Hochaltar ausnahmslos. Noch 1542 konnte der F ürst Georg von Anhalt als Dompropst zu Magdeburg ber ichten, dass bis zu seiner Zeit auf dem Hochaltar der H auptkirche nur das Crucifixbild und das Evangelium g estellt worden sei, [4]) und in den Mailänder Kirchenvisi tations-Verordnungen wird Aehnliches vom Triumphboge nkreuz gesagt. [5])

Ein Crucifix am Triumphbo gen aus der ältesten Zeit erwähnt Mabillon *(iter italicum in Museo ital. tom. 1. p. 133)* in S. Cosmas und Damian in Rom. Er beschreibt dieses *veste talari induta* und verweist dabei ausdrücklich an das Mosaikbild P. Johannes VII. Hat am Ende die doppelte Darstellung dieses Bildes auf die Wiederholung des Crucifixbildes am Altar und Triumphbogen eingewirkt? Solche Bilder kommen ferner vor in der Abtei S. Martin de Canigoux — mit langem Kleid und einer Krone, [6]) in der Kirche des Accules — mit Gewand und einer Mitra, [7]) in einer Capelle der Klosterkirche zu Lezat, — *un grand crucifix ancien et habillé;* [1]) in einer Krypte der Klosterkirche in Uzez, — en relief, mit Krone und langem Kleid, [2]) in der Kirche zu Soissons; [3]) in S. Michele zu Pavia; [4]) und mit blossem Lendentuche in der Kathedralkirche zu Vercelli [5]) und Casale. [6]) Von den beiden Bildern in Pavia und Vercelli bemerkt Didron noch ausdrücklich, dass sie den hieratischen Charakter mit offenen Augen haben, aus Holz geschnitzt und reich verziert sind, wie das Bild in Lucca. Diesen ähnliche bekleidete und gekrönte Crucifixe am Triumphbogen nennt er ferner noch zu Verdun, Senlis, Metz und Amiens.

Aus dem Dom zu Naumburg erwähnt Lübke (Plastik p. 371) am westlichen Lettner lebensvolle Reliefscenen der Passion und in der Mitte ein Crucifix mit Johannes und Maria, und aus ziemlich gleicher Zeit stammt der berühmte Altarbau in Wechselburg, — mit den Sculpturen an der goldenen Pforte in Freiberg ein noch lange nicht gelöstes Räthsel der deutschen Kunstgeschichte. Die Mitte des Altares trägt auf einem Bogen die kolossalen in Thon gebrannten Figuren des Gekreuzigten nebst Maria und Johannes, diese beiden auf 2 niedergeworfenen Figuren stehend. Der Körper Christi hat eine sehr edle Form, gekreuzte Füsse, eine Dornenkrone und offene Augen, und ist weit über die Producte der damaligen Zeit vorgeschritten, trägt schon ganz jenen aus den typischen Fesseln gelösten, freigeschaffenen idealen Charakter, der die Crucifixbilder der Neuzeit auszeichnet. An den Armen des Kreuzes sieht man in Reliefs Gott Vater mit der Taube auf dem Arme, zwei fliegende Engel und unten eine männliche Gestalt mit einem Kelche, wohl Adam.

Mit dem Beginn des Wiedererwachens der Künste wurde das Crucifixbild in den Kirchen von den bedeutendsten Künstlern versucht. Ein solches in S. Croce zu Florenz hat den Bildhauer Donatello zum Urheber und ist desshalb merkwürdig, weil es den berühmten Brunelleschi 1377—1446 veranlasste, [7]) jenes grosse hölzerne Kreuzbild zu arbeiten, das noch in S. M. Novella zu sehen ist: „ein Werk von edelster Formbehandlung und

1) Dr. Remling a. a. O. p. 43 fgg.
2) *Codin. excerpt. ed. Bonn. p. 142.*
3) *Voyage littéraire de deux rel. Bened. I. p. 137.* Paris 1717.
4) *In altari summi templi primario seu sublimi ad eum usque diem nullius sancti statuam aut imaginem positam esse sed tantum Christi crucifixi et libros evangelii.* Kirchenschmuck 1860. p. 40. Hft. 9. Diese Notiz theilt Seckendorf, *Com. de Lutheranismo lib. III. p. 504* mit.
5) *Ecclesia nulla sit quae sanctissimi crucifixi imaginem sculptam non habeat loco conspicuo inter altare majus et populum sed eo ornatiorem quo ecclesia ipsa erit insignior.*
6) *Voyage lit. de deux rel. Bened. II. p. 60.*
7) „ „ *I. p. 279.*

1) *Voyage lit. de deux rel. Bened. II. p. 36 5.*
2) „ „ *I. p. 299.*
3) „ „ *I. p. 27.*
4) *Didron an. ar. 1861. p. 99.*
5) „ „ „
6) *Mus. Ital. Iter ital. tom. I. p. 9.*
7) Donatello verlegte sich besonders darauf, in seinem Bilde genaue anatomische Wirklichkeit wiederzugeben, vernachlässigte aber darüber den edlen Gesichtsausdruck, wesshalb Brunelleschi es das Abbild eines Bauers nannte, ein Urtheil, dem Donatello selbst bescheiden beistimmte, als er seines Gegners Schöpfung gesehen. Beide Crucifixe sind abgebildet in Cicognara, *storia della scultura II. tav. 5.*

ergreifender Tiefe der Empfindung". Andere Crucifixe von besonderer Bedeutung sind in der S. Sebaldkirche zu Nürnberg aus der Hand des Veit Stoss, ebendaselbst in Guss von Hans Decker, in S. Felicità zu Florenz von Ferrucci 1526, in Nördlingen und Rottenburg an der Tauber von Fr. Herlen und unzählige Andere, mitunter selbst in unbedeutenderen Kirchen von hohem künstlerischen Werthe.

(Schluss folgt.)

Literatur.

Die römischen Moselvillen zwischen Trier und Nennig von Domcapitular v. Wilmowsky. Herausgegeben von der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier. Trier bei F. Lintz 1870.

Die Alterthumskunde wird vom grossen Publicum für eine sog. trockene Wissenschaft gehalten und als solche meist unbeachtet gelassen. In der That riechen denn auch gar viele archäologische Arbeiten allzu sehr nach der Studirlampe, um ein besseres Schicksal zu verdienen. Die oben angezeigte Schrift bildet jedenfalls eine Ausnahme von dieser Regel, obgleich sonst gerade das römische Alterthum ihr vorzugsweise verfällt, da dasselbe meist von Männern bearbeitet wird, welche, dem Leben der Gegenwart mehr oder weniger entfremdet, die Wissenschaft nur um ihrer selbst willen pflegen. Auf dem Grunde vieljähriger, mit den kleinsten Einzelheiten sich befassender und dieselben scharfsinnig combinirender Forschung, lässt der Verfasser das ländliche Leben der römischen Eroberer in den herrlichen Umgebungen der ehemaligen Kaiserstadt vor unseren Augen wiedererstehen; er gewährt uns einen Einblick in eine Civilisation, mit deren Luxus nichts den Vergleich aushält, was die raffinirteste Genusssucht unserer Gegenwart schafft, und zwar schon um desswillen nicht, weil es diesen Schöpfungen an dem traditionellen künstlerischen Elemente gebricht, welches die Werke jener Welteroberer nach allen Richtungen hin durchdringt, weil dermalen nur die stets wechselnde, princip- und charakterlose Mode auf dem Gebiete der bildenden Kunst das Scepter führt. Ein ganz besonderes Interesse aber bietet die Schrift des Herrn v. Wilmowsky noch dadurch dar, dass sie an einem recht augenfälligen Beispiele (S. 6—22) zeigt, wie aus den Trümmern der heidnischen Civilisation eine neue, die christliche, hervorgewachsen ist, die, statt auf die Gewalt, auf das Opfer sich gründend, nur durch die Macht der Wahrheit gesiegt hat und siegen soll.

Der um die Kunde der Vorzeit, insbesondere der Trier'schen, hochverdiente Verfasser, macht (S. 41) die nur allzu richtige Bemerkung, es müsse auffallen, dass die vaterländischen Alterthümer oft so lange den Forschern unbekannt bleiben, während sie sich mit den fremden Ueberresten Italiens und Englands abmühen und sich mit Vermuthungen begnügen. Hoffentlich wird seine Schrift Manchen anregen, auf den Weg nach dem angedeuteten Ziele hin sich zu begeben.

Mit gespannter Erwartung sehen wir der im Eingange der Schrift angekündigten speciellen Abhandlung über die so viel besprochene Villa zu Nennig entgegen, und erlauben uns in Betreff derselben noch die Bitte, deren Erscheinen nicht von dem Vorgehen des Vereins-Vorstandes von Alterthumsfreunden im Rheinlande schlechthin abhängig bleiben zu lassen.

Synchronistische Geschichte der bildenden Künste. In tabellarischer Uebersicht zum Gebrauch für höhere Lehranstalten. Herausgegeben von Dr. Julius Schnatter, Director des Kgl. französischen Gymnasiums zu Berlin. Erster Theil, bis zum gänzlichen Untergange der alten Kunst. Berlin bei Schröder, 1870.

Die vorstehend bezeichnete Schrift ist schon durch den Umstand bemerkenswerth, dass sie den Leiter einer bedeutenden öffentlichen Lehranstalt in unserer Hauptstadt zum Verfasser hat. Es wird nicht bestritten werden können, dass in unseren Schulen, den hohen, wie den mittleren, die Kunst bisheran so gut wie gänzlich unbeachtet geblieben ist, wie viel Redens man auch von der sog. formalen Bildung macht, ja, dass selbst die Geschichtsforscher vom Fache dieselbe ihrer Beobachtung, oder doch eines gründlichen Studiums nicht werth erachten, obschon doch in ihr gerade das Leben der Völker seinen prägnantesten Ausdruck findet. Daraus erklärt sich denn auch die fast gänzliche Theilnahmlosigkeit der gebildeten Welt in Bezug auf sämmtliche Kunstzweige, mit alleiniger Ausnahme der Malerei, auf deren Gebiet übrigens ebenwohl im Grunde durchweg nur oberflächlicher, Dilettantismus sich breit macht. Nicht minder erklärt sich daraus der tolle Wirrwar in unserer Profan- und Strassen-Architektur mit ihren unverdauten, durch keinerlei Band zusammengehaltenen Brocken aus allen Stilgattungen.

Das Vorwort zu der Schrift des Herrn Schnatter gibt zu erkennen, dass es demselben zunächst um die Aus-

füllung jener so bedauerlichen Lücke in unserem Unterrichtswesen zu thun ist, in welches leider allmählich sich gar vieles hineingefügt hat, was nur höchst ausnahmsweise lebendige Früchte hervorzubringen geeignet ist, sondern nur die jugendlichen Köpfe beschwert, und vom Wesentlichen, Brauchbaren abzieht. Die Schrift selbst gewährt in tabellarischer Anordnung eine chronologische Uebersicht der wichtigeren uns bekannten Kunstschöpfungen aller Völker des Alterthums, welche in artistischer Beziehung aus der Geschichte hervorragen. Dennoch aber trägt sie keineswegs den Charakter eines trockenen Schema's an sich. Bei aller Gedrängtheit wird doch so viel Detail gegeben, dass auch ohne begleitenden mündlichen Unterricht lohnender Gebrauch davon gemacht werden kann, welchen ein beigegebenes alphabetisches Register in hohem Maasse erleichtert. Ueber einzelne Angaben und Daten lässt sich gewiss noch streiten, keinesfalls aber thut dies der Verdienstlichkeit der Arbeit irgend welchen Abbruch. Dieselbe sei hiermit bestens allen empfohlen, welche sich auf dem Gebiete der vorchristlichen Kunstgeschichte zu orientiren wünschen. Die Bezeichnung: „Erster Theil", auf dem Titel unserer Schrift stellt einen zweiten, die christliche Kunstperiode umfassenden Theil in Aussicht. Möge derselbe nicht allzu lange auf sich warten lassen! Wie herrlich und erhaben auch die heidnischen Kunstwerke grossentheils uns erscheinen, jedenfalls werden dieselben von den christlichen insoweit überragt, als der Geist des Christenthums höher steht, als der des Heidenthums. Sodann aber führt uns die christliche Kunstgeschichte die Schöpfungen unserer Väter vor, das Eigenthum unserer Nation und so lange der Stolz derselben, als sie nicht unter Führung des Gelehrtenthums sich auf die „classischen" Irrwege begeben, mit ihren Traditionen gebrochen, fremden Göttern gedient hatte.

Dr. A. Reichensperger.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Am 14. Mai ist der Bildhauer Jos. Otto Entres gestorben, ein Mann, der vielfache Verdienste hat um die Wiederbelebung und die Kenntniss der altdeutschen Kunst. Geboren am 13. März 1804 in Fürth bei Nürnberg, übte sich der frühverwaiste Knabe zuerst im Zeichnen und Modelliren bei den Gebrüdern Oehme, und fertigte mit der einzig nur der Jugend eigenen Kühnheit schon in einem Alter von 15 Jahren tüchtige Holzsculpturen und selbst lebensgrosse Steinbilder. Im Jahr 1820 bezog er die Akademie zu München, wo er an Konrad Eberhard (gest. 12. März 1859) einen Lehrer und väterlichen Freund fand, unter dessen Leitung er das Gebiet der religiösen Kunst erwählte. Eben so war die „Gesellschaft von den drei Schilden" (der Gothiker Fr. Hoffstadt, E. Ballenberger, Sulp. Boisserée, Fr. Beck, Franz Pocci, Ohlmüller u. a.) von grossem Einfluss auf die Begeisterung unseres jungen Künstlers, welcher die wiederauflebende mittelalterliche Plastik mit Feuereifer studirte, copirte und so namentlich die deutsche Holzsculptur wieder zu Ehren brachte. Seine ersten selbständigen Arbeiten waren Grabdenkmale für den Gottesacker, dann ein Relief für den Hochaltar der Münchener Frauenkirche (Abendmahl), auch ein „gothischer" Choraltar, welcher heutzutage freilich nur als eine kunsthistorische Rarität betrachtet werden kann, wie man damals die Elemente des edlen Spitzbogenstiles aufzufassen verstand; für den Calvarienberg zu Tölz fertigte Entres die kolossale Sandsteinstatue eines am Oelberg betenden Christus. Andere Werke sind das Monument über der Gruft des Domcapitels (auf dem Münchener Gottesacker), wo sich jene Madonnenstatue befindet, welche zu seinen besten Werken zählt und in vielfachen Nachbildungen, namentlich in etwa einen Schuh hohen Copieen und Gypsabgüssen, die weiteste Verbreitung fand. Ferner erwähnen wir die schöne Kanzel in der Auer Kirche, die Schnitzwerke am Hauptportale und über den vier Seitenthüren der Peterskirche, dazu die beiden Apostelgestalten (in Stein) an der Façade daselbst. Ausserdem entstanden viele Altäre und Crucifixe in seinem von vielen Gesellen und Schülern belebten Atelier, aus dem unter anderen auch unser Jos. Knabl hervorging. Frühzeitig entwickelte sich bei Entres ein ganz absonderliches Sammeltalent, welches zu einer gediegenen Kennerschaft und zu einer wahren Leidenschaft auswuchs. Er erwarb Grund und Boden und allmählich einen bescheidenen Häusercomplex, und schleppte nun darauf, durch Kauf und Tausch und mit dem ganzen Witz und der rastlosen List eines sammelwüthigen Forschers, einen Reichthum von Bildern, Sculpturen, Handzeichnungen und culturhistorischen Raritäten zusammen, der bald an 20 Säle und Kammern füllte, und oftmals den Besitzer aus seinem Eigenthum zu verdrängen drohte. Ein Ableger davon war eine „Antiquitäten- und Kunsthandlung," welche er im Mittelpunct der Stadt anlegte, doch brachte sie wenig Nutzen, da der Eigenthümer sich immer nur sehr schwer entschloss, einem etwaigen Kaufliebhaber ein Stück davon abzutreten. Er hing an den auf vielen ausgedehnten Kreuz- und Querzügen zusammengerafften und häufig vor dem Verfall geretteten Stücken, besonders den Erzeugnissen der altdeutschen Holzschnittkunst, welche er sehr geschickt zum Studium seiner Schüler zu benutzen verstand, mit einer beispiellosen Liebe und einem feinen Verständniss; er unterschied zuerst neue Schulen für die altdeutsche Plastik und entdeckte auch viele verloren geglaubte Meister und Künstlernamen. Leider besass er die Gabe nicht, die Ergebnisse seiner Forschungen mit der Feder festzuhalten und zu gestalten, auch war er kein Meister der Rede; nur bruchstückweise kam sein enormes Wirken zu Tage, und dann staunte wohl Jeder über den Fluss der Begeisterung und das blitzende Kennerauge des Mannes, der mühselig und schwerfällig im Leben einhergehen musste, da er beide Füsse, und den einen sogar zweimal, beim Umsturz eines aufzurichtenden Grabdenkmales gebrochen hatte. Das Glück war ihm übrigens hold, und führte ihm „Sächelchen" zu, die wohl auch einen anderen Sterblichen aus Rand und Band gebracht hätten; so war es z. B. der grossgünstige Zufall, der ihm einen echten Albrecht Dürer zuschlug, welchen Entres für ein Spottgeld erwarb, um ihn dann später für 66,000 Frcs. nach Odessa

zu verkaufen. Das Sprüchwort glaubt: die Tage eines Mannes seien gezählt, wenn er sich plötzlich gänzlich ändere. So mochten auch seine Freunde überrascht sein, als sich Entres vor etlichen Jahren entschloss, den Schatz seiner Sammlungen, wenigstens theilweise, zu veräussern. So erschien denn im Anfang des Jahres 1868 ein prachtvoller, mit Holzschnitten ausgestatteter Katalog, welcher auf 174 Seiten nahezu an 4000 Nummern seiner mit dem Erwerb eines halben Lebens aufgespeicherten Schätze für eine Auction flüssig machte. Es war indess eine Maassregel der Klugheit, dasjenige selbst zu ordnen, worüber er am besten Bescheid wusste. Zwar kostete es ihm viele innere Kämpfe und schlaflose Nächte sich von mancher seiner Perlen zu trennen, auch spielte ihm die alte Lust den Zwischenstreich, dass er manche Nummer selbst wieder erstand; im Ganzen war das Ergebniss ein tröstliches. Entres kaufte ein kleines Gut an den reizenden Ufern des Chiem-Sees und begann nun zu bauen und sich behaglichst einzurichten. Doch trieb ihn eine sich entwickelnde schmerzliche Krankheit bald nach München zurück, wo er mit geduldiger Ergebenheit seiner qualvollen Auflösung entgegenharrte, ein fröhlicher Christ und energischer Charakter, ein treuer knorriger Freund und eine für die grössten Fragen der Menschheit immer noch begeisterte Seele in einem höchst gebrechlichen Körper. Sein Nachlass war immerhin noch bedeutend genug, um eine neue stattliche Auction zu bilden, und seiner sehr zahlreichen Familie zu einer Stütze zu dienen.

München. Seitdem Prof. von Halbig von St. Petersburg zurückgekehrt ist, hat sich das rege Leben und Treiben, welches man in seinem Atelier zu sehen gewohnt ist, bedeutend gesteigert. So eben hat er das herrliche 12 Fuss hohe Crucifix aus einem 306 Centner schweren Blocke Kehlheimer Marmors vollendet, welches im Auftrage der Stadt München die Mitte des neuen (nördlichen) Friedhofes zieren soll. Wer mit der Geschichte der Plastik nur einiger Maassen vertraut ist, weiss, dass es unter die schwierigsten Aufgaben der christlichen Sculptur gehört, einen tüchtigen Crucifixus zu bilden, da gerade bei dieser Darstellung die Scheidelinie so fein ist, wo das erhabene Tragische im Leiden des Gottmenschen carikirt werden kann, und durch das Maasslose des Schmerzgefühles ausserhalb der Gränzen des Schönen zu stehen kommt. Es ist dies um so leichter der Fall, als es überhaupt der bildenden Kunst nur vergönnt ist, in der Darstellung des Tragischen ein Moment festzuhalten, aus welchem wir die durch den Schmerz vermittelte Lust des Tragischen empfinden können. Prof. v. Halbig hat nun bereits zum dritten Mal seine Meisterschaft in der Darstellung dieses für den Christen so erhabenen Moments bewiesen, und seine Aufgabe mit dem ihm eigenen Talent glänzend gelöst. Wir besitzen von ihm den schönen Crucifixus in unserem alten (südlichen) Camposanto, über welchen Rauch und Rietschel urtheilen, dass er das schönste Werk sei, welches sie je gesehen; dann noch eine andere Darstellung in Carrara-Marmor, welche der Meister für das Grabmonument des Grafen v. Vieregg ausgeführt hat. Während wir dort jenes Moment vergegenwärtigt finden, wo der Welterlöser seinen Geist in die Hände des himmlischen Vaters befiehlt, haben wir hier denselben mitten auf der Höhe seiner Dulderbahn, wo sich dies in den Worten charakterisirt: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!" Diesen Situationen entsprechend ist auch die Durchführung der Idee. Während uns hier das Uebermaass des Leidens in jedem Zuge des schmerzerfüllten Gesichtes, ja in jeder Muskelspannung entgegentritt, liegt doch wieder eine Hoheit und ein Adel in dem Antlitz, die uns gewiss machen, dass der Geist über das rein Menschliche den Sieg davon tragen wird. Diese geistige Superiorität hat sich nun noch mehr bei dem erstgenannten Crucifix durchgerungen, in welchem die letzten Momente des Erlösers zur Darstellung kommen. Ernst und Würde sind über das hehre Antlitz hingebreitet, die geistige Ruhe und Ergebung haben den Schmerz geglättet, der Adel des Geistes hat obgesiegt — ein Moment noch, und der Sieg ist vollständig. Dieses letzte Stadium hat sich nun Meister Halbig in seiner Aufgabe für den nördlichen Friedhof zum Vorwurf genommen. Vollbracht ist das grosse Werk, geendet das tiefe Seelen- und qualvolle körperliche Leiden; in dem leicht nach rechts geneigten Haupte finden wir nichts Schmerzliches mehr, nichts mehr, was an die ausgestandene Pein erinnert — Versöhnung, Milde, Erhabenheit thronen auf diesem edelgesinnten, vom Tode geküssten Antlitze, so dass das Auge sich nicht mehr durch das physische Leiden beleidigt und in Mitleidenschaft gezogen fühlt, und der Geist vollkommen mit dem tragischen Ausgange versöhnt ist. Das Ganze ist von packender Wirkung, und wir ziehen diese Darstellung den beiden vorbenannten weit vor, weil die dem Künstler vorschwebende Idee mit einer seltenen Seelenwärme empfunden und mit der gewohnten Meisterschaft ausgeführt ist. Ueber die Technik brauchen wir nichts beizufügen, da wir sie aus den übrigen Werken des Meisters sattsam kennen, und wissen, wie er dem todten Stein Leben einzuhauchen versteht. Nur wiederholt möchten wir hier betonen, wie Halbig auf den verschiedenen Gebieten der Plastik seine vollendete Meisterschaft bekundet, da nicht leicht einer von unseren bedeutendsten lebenden Bildhauern sich eben so in der Antike und dem Portrait, wie auf dem Gebiete der christlichen Kunst und der Darstellung der Thierwelt gleichmässig als Herr des Stoffes und der Technik bewiesen hat. Wir freuen uns, dass München auch auf seinem zweiten Camposanto, welchen unser städtischer Baurath Zenetti mit so vielem Geschmack und nach den neuesten praktischen Erfahrungen höchst zweckmässig und entsprechend angelegt hat, ein Werk Halbig's besitzt, das einen so hohen künstlerischen Werth hat.

Nürnberg. Schon zu Anfang des Jahres 1850 hatte man zu Weil der Stadt, dem Geburtsort Kepler's, den Entschluss gefasst, diesem grossen Astronomen [1]) daselbst ein seiner würdiges Denkmal aufzurichten. Es bildete sich ein Comité, welches freiwillige Beiträge dazu sammelte. Doch wurde die ganze Angelegenheit Anfangs nur lässig betrieben, und machte keine bemerkenswerthen Fortschritte. Im Jahr 1860 endlich wurde sie frisch aufgenommen. Das Comité ward neu organisirt. Die Herren C. Gruner, Oberjustizrevisor in Ulm, Dr. Stotz in Weil der Stadt, Oberbaurath v. Egle, Rector Frisch, der Herausgeber der Werke Kepler's, und Director Hackländer in Stuttgart traten an die Spitze desselben. Die Sammlungen von Beiträgen wurden nach einem umfassend angelegten Plan mit Energie betrieben, und nach einjähriger unermüdlicher Thätigkeit gelang es endlich, die Summe von 24,000 Fl. durch

1) Ueber Kepler: C. Gruner's grosse (noch nicht vollendete) dreibändige Biographie „Johannes Kepler" (Stuttgart 1868).

Beiträge von Verehrern Kepler's aller Länder zusammenzubringen.

Zur Erlangung eines geeigneten Entwurfs für das Denkmal wurde eine engere Concurrenz unter namhaften Künstlern ausgeschrieben. Die Zeichnung des Directors A. v. Kreling in Nürnberg gefiel allgemein so gut, dass derselbe schon im Jahre 1862 mit der Anfertigung eines kleinen, etwa 1,10 Meter hohen Modells [1]) und dann sofort auch mit der Ausführung des ganzen Denkmals beauftragt wurde.

Im Jahr 1865 modellirte der Künstler dann die Hauptfigur in voller Grösse, in den folgenden vier Jahren die vier Statuen des Unterbaues und im Winter 1869—1870 binnen auffallend kurzer Zeit die vier Reliefs der Basis. Sämmtliche Modelle wurden dann in der rühmlichst bekannten Erzgiesserei der Gebrüder Lenz Herold in Nürnberg in meisterhafter Weise in Erz gegossen und ciselirt. Der steinerne Unterbau ward, nach den genauen Zeichnungen und Modellen A. v. Kreling's unter der Leitung des Oberbauraths v. Egle in feinem Sandstein ausgeführt.

Auf drei Stufen erhebt sich ein in den feinsten Verhältnissen architektonisch reich ausgebildeter, mit Reliefs und Statuen geschmückter Unterbau, auf welchem die doppelt lebensgrosse Statue Kepler's, in einen weiten Talar gehüllt, in sitzender Stellung ruht. In der Linken hält er ein Pergament mit mathematischen Figuren, in der Rechten einen Zirkel. Auf einen neben ihm stehenden Himmelsglobus gelehnt, schaut er erhobenen Hauptes himmelwärts.

Am Unterbau befinden sich an den vier Ecken in Nischen die fast lebensgrossen Statuen bedeutender Zeitgenossen Kepler's. Es sind dies die berühmten Astronomen Copernicus in der Tracht eines Domherrn und Tycho de Brahe, welcher als Hof-Astronom des Kaisers in spanischer Hoftracht dargestellt ist, deren wissenschaftliche Leistungen auf die Arbeiten Kepler's von grösstem Einfluss gewesen sind, der Mathematiker Michael Mästlin, Professor an der Universität Tübingen, Lehrer und Freund Kepler's, und Jobst Byrg, welcher die astronomischen Instrumente für Kepler fertigte. Unterhalb dieser Statuen befinden sich zwischen den Pfeilern vier Reliefs. Vorn Urania, die Muse der Sternkunde, im Weltraume schwebend und die Entfernungen der Sterne abmessend; hinten Kepler in der Werkstatt seines Freundes Byrg, welchem er durch ein kurz zuvor vollendetes Fernrohr die Wunder des Himmels zeigt. Links und rechts ist in grösseren figurenreichen Reliefs dargestellt, wie Kepler als Knabe durch Mästlin auf der Universität Tübingen in die mathematischen und astronomischen Studien eingeführt wird, und wie Tycho de Brahe und Kepler als Hof-Astronomen des Kaisers Rudolf II. in ihrem Studirzimmer zu Prag mit einander disputiren, und dabei vom Kaiser besucht werden.

Das ganze vortrefflich aufgebaute Denkmal ist von den schönsten Verhältnissen, und hat sich auch nach seiner Aufstellung im Freien — was vorher im Kleinen und auch nach der Ausführung im Grossen in geschlossenen Räumen sehr schwierig zu beurtheilen ist — von guter Wirkung erwiesen. Es ist sinnvoll erfunden und componirt und bis in alle Einzelheiten hinein von dem Künstler mit der grössten Liebe, feinstem künstlerischen Gefühl und technischer Vollendung durchgeführt worden. Die Schwierigkeit, welche die freie plastische Darstellung einer sitzenden Gestalt stets bietet, hat der Künstler sehr geschickt durch Anwendung grosser Faltenmassen, welche eine wohlthuende Bewegung in den Linien und eine von allen Seiten schöne Silhouette bewirken, überwältigt. Besonders hervorzuheben ist auch, dass Kreling die hergebrachte und noch vielfach beliebte Allegorie an den Bildwerken des Unterbaues vermieden, dafür Hauptmomente aus dem Leben Kepler's und Bilder seiner Vorkämpfer und Freunde angebracht hat, so dass das Denkmal nicht nur Kepler allein, sondern zugleich alle gleichartigen Bestrebungen seiner Zeit vergegenwärtigt. Ueberall strebte der Künstler nach Wahrheit und Charakteristik. Kepler selbst ist nach dem bekannten, im Besitz der Universität Strassburg befindlichen Oelgemälde und nach einem gleichzeitigen Kupferstich in Erlangen, dessen Aehnlichkeit Kepler durch eine eigenhändige Unterschrift bezeugt hat, dargestellt. Auch die anderen Männer sind nach gleichzeitigen Portraits gebildet. Mästlin als Mathematiker ist sinnend, Copernicus als mitstrebender Astronom gen Himmel schauend, Tycho de Brahe als Hofmann docirend aufgefasst.

Das schöne Denkmal gereicht der Stadt Weil und dem ganzen Lande zur besondern Zierde. Möge es dazu beitragen, den Ruhm des grossen Gelehrten, welchen es darstellt, und des geistvollen und genialen Künstlers, der es geschaffen, bis in die fernsten Zeiten zu tragen! R. Bergau.

Florenz. Dank den Maassregeln des Unterrichts-Ministers Correnti wird Pietro Perugino's Freske in der Capelle des Klosters Santa Maddalena de' Pazzi jetzt allgemein zugänglich gemacht und säcularisirt werden. Wie bekannt, hat die italienische Regierung viele Nonnenklöster bestehen lassen und gerade dieses wurde mit einer Eifersucht bewacht, dass es bis jetzt nicht ohne Specialerlaubniss des Papstes möglich war, das schöne Werk des Lehrers Rafael's zu sehen oder gar zu copiren. Noch im Jahre 1868 bedurfte der Wiener Maler Eduard Kaiser einer besonderen Verwendung der Frau Erzherzogin Sophie beim heiligen Vater, um in das verbotene Paradies zu dringen und eine sehr gelungene Copie des Gemäldes in Aquarell anzufertigen. Die Freske ist durch Säulen mit Bogen in drei Theile geschieden und enthält in der Mitte den Gekreuzigten mit violetter, goldgestickter Schürze und neben ihm Magdalena in rothem, grün ausgeschlagenen Mantel, mit gefalteten Händen. Links ringt Maria (weiss und schwarzes Gewand, violetter Mantel) die Hände, während der knieende heilige Bernhard (weiss) sie faltet; rechts breitet Johannes (violett, röthlicher Mantel, grünes Halstuch) seine Arme nach hinten aus und kreuzt Hieronymus (schwarz) sie vor der Brust. Den Hintergrund bildet eine friedliche Landschaft mit Gewässer, Hügeln, einer grünumgebenen Stadt und einzelnen Bäumen. In dem trefflich erhaltenen Gemälde hat Perugino eins seiner höchsten Meisterwerke hinterlassen, das nun erst der Welt wahrhaft zu Gute kommen wird; ich weiss nur wenige, die ihm an stiller Grösse, inniger Andacht und weihevoller Trauer gleich kämen.

---

1) Verschiedene photographische Ansichten desselben hat J. Eberhardt in Nürnberg gefertigt. Eine Ansicht des vollendeten Denkmals in Farbendruck von Hösch und Mayer ist bei Weidelich in Ulm erschienen.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 17. Köln, 1. September 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Gott Vater in der bildenden Kunst.

Ehre sei dem Hocherhabenen, dem
Ersten, dem Vater der Schöpfung.
Dem unsere Psalmen stammeln,
Obgleich der Wunderbare, Er,
Unaussprechlich und undenkbar ist.
Klopstock.

„Der kühnste Pinsel muss zittern bei dem verwegenen Versuch, mit Form und Farben den unendlichen Geist, den ewigen Vater, der das Weltall durchdringt und erhält, zu bezeichnen.“ [1])

Desswegen wirft schon Chrysostomus [2]) über das Verdienst von des Phidias olympischem Jupiter Zweifel auf: „Du hast“, redet er den berühmten Künstler an, „eine grosse Verantwortung auf Dich geladen, — Du hast dieses Bild so herrlich gestaltet, dass ganz Griechenland und jeder, der es sieht, sich keine andere Vorstellung mehr von Gott machen kann.

„Hast Du nun aber auch die göttliche Natur würdig genug dargestellt? Wer möchte diese Frage bejahen?“ Ausserdem, dass dem Phidias eine durch die griechische Mythe getrübte Vorstellung von Gott vorschwebte, ist ja überhaupt, was wir mit Bild und Form begreifen, nicht Gott. [3]) Wem wollt ihr, ruft der Prophet, ihn vergleichen? Was für ein Bildniss für ihn wählen? . . .

Von Gott ein Bildniss im eigentlichen Sinne zu fertigen, übersteigt die Gränzen der Kunst. Denn, wie könnte sie einen Geist, und zwar den unendlichen abbilden? Nur das Bild, unter dem unser Geist die Idee von Gott innerlich oder durch Worte sich versinnbildet, lässt sich auch von der Kunst im Raume darstellen und dieser Darstellung ist jede Abgötterei fremd, sobald wir nicht das Bild anbeten, sondern dasselbe nur dazu dient, die Idee von Gott und seiner Wirksamkeit in uns zu erneuern und zu beleben. Dem Hesekiel (1, 26.) erschien Gott, wie ein Mensch gestaltet. Eben so dem Daniel (VII, 9.) auf einem feurigen Throne sitzend; vor ihm aufgeschlagene Bücher. Wie könnte ihn die Kunst unter anderer, als menschlicher Gestalt bilden? War doch dem Menschen nie etwas schöner, als der Mensch. Der Christen geistiges Bild von Gott ist das eines allmächtigen und allliebenden Vaters und dieses Bild ist wohl das einzige, das der Kunst die Möglichkeit darbietet, die Eigenschaften Gottes einiger Maassen befriedigend mit sichtbaren Zügen darzustellen. Dem Phidias schwebte bei der Bildung seines olympischen Jupiter die Idee des Beherrschers der Götter und Menschen vor der Seele, und es war in seinem Bilde ungeachtet des heiteren Blickes, der hohen Ruhe auf der Stirn und der grossen Milde um den Mund der Ausdruck der Macht der Majestät vorherrschend. Die Idee dieser Macht ohne Gleichen war aber durch die Schicksalsidee geschwächt und verdunkelt, und konnte nicht zur vollen sittlichen Klarheit gelangen, weil ihr das Lebensprincip der Sittlichkeit — die Liebe — nicht zu Grunde lag. Die Scheu der Christen in den ersten Zeiten vor jeder bildlichen Darstellung der Gottheit ist sehr begreiflich und höchst achtungswürdig, indem sie den Schwachen zum Rückfall in Abgötterei hätte Anlass geben können. Nachdem aber der Glaube an Götter ganz erloschen,

1) Gibbon, Geschichte des Verfalls des römischen Reiches B. XI. S. 282.
2) *Orationes edit. Reiske I. 399—401.*
3) Gailer von Kaisersberg (v. Ammon) Erlangen 1826 S. 41.

und das Heidenthum zerstört war, versuchte sich die Kunst wieder ohne Anstoss auch in christlichen Kirchen, den ewigen Vater bildlich vor's Auge zu bringen. Gewetteifert haben in solchen Versuchen nach vielen Vorgängern der gewaltige Michael Angelo, der himmlische Raphael, der geistvolle Dominichino, der anmuthige Guido, der liebliche Albani, der gelehrte Maler für den Geist — Nik. Poussin.

Welches Ideal stellte sich heller oder dunkler vor ihre Seele? Alle bedienen sich des Bildes eines ehrwürdigen Greises vom erhabenen Ausdruck, der hohe Begriffe einflösst, und frei ist von allen Mängeln (Schwachheiten der Natur und Zeichen der Sterblichkeit), die man sich sonst mit dem Greisenalter verbunden denkt. Hohes Alter schliesst an sich das Schöne und die Kraft nicht aus. Die ewige Jugend war für Zeus, den höchsten unter den Göttern der Griechen bezeichnend, als Bild der höchsten, innerhalb sinnlicher Schranken denkbaren Glückseligkeit. Der Christengott ist über eine solche Glückseligkeit erhaben. Sein Wesen ist endlos, ohne alle Schranken, und er ist zugleich Allvater. Eine edle, ehrwürdige Greisengestalt bezeichnet ihn am treffendsten. — Meistens lassen die Künstler Gott Vater mit Majestät aus hellem oder dunklem Gewölke sich hervorheben; aber in der Physiognomie lässt der eine mehr das Ernste, das Ehrfurcht Gebietende vorwalten, der andere mehr das Liebreiche, Milde; der eine mehr die Allmacht, der andere mehr die unendliche Güte.

Nach der Vorstellung des Evangeliums kennt Gottes Liebe zu den Menschen keine anderen Gränzen, als die, welche die Gerechtigkeit ihr setzt, die aber der Langmuth und der Erbarmung bis zum Tage des Gerichts grossen Raum lässt.

Nach dieser Idee sollte in der Physiognomie des ewigen Vaters die Liebe alle anderen Vollkommenheiten mit sanftem Strahle für das blöde Auge des Sterblichen mildern. Der innere heitere Blick und die feierliche Ruhe und Stille (schon in der Antike der Ausdruck des Königs der Götter) sind auch hier charakteristisch. Viele und heftige Geberden sind keine Zeichen von Würde und Grösse. Der hohe Ernst sollte sich hier in der liebenden Theilnahme an dem Wohle des Menschengeschlechtes gleichsam auflösen, darin verschmelzen. Im Antlitz und in den Geberden sollten wir zwar den Allbeherrscher ahnen, aber vorzüglich den Allvater erblicken. Kein stolzer Königsblick ziemt sich für Gott, sondern ein Blick voll der Huld und Gnade.

Ein volles Haar, gleich der herabwallenden Löwenmähne (Hosea V, 14), und die die Welt leise bewegende Augenbraue (in der Antike nach Homer) drücken im ewigen Vater die Allmacht zweckmässig aus.

Diese Aehnlichkeit mit Löwenmähnen hat zwar auch der Wurf der Haare an den besten Jupitersköpfen, indem sie von der Stirn hinaufgestrichen sind, und auf beiden Seiten bogenweise in verschiedenen Abtheilungen herunterfallen. [1]) Nur ist hier viel Zierliches und Künstliches, das gleichsam sinnliches Gefallen beabsichtigt; was der rein geistigen Würde des Allvaters nicht entspricht.

Dem Bart, der nicht zu lang sein darf, ist eine sanfte Bewegung, und, so wie dem Haupthaar, eine glänzende Weisse, dem Gewand ein grossartiger, erhabener Wurf angemessen. Die Farbe des Gewandes ist wohl am schicklichsten beim Unterkleide, wenn ein solches angebracht wird, purpurroth und beim Mantel himmelblau, allenfalls mit Sternen besäet.

Die Alten bedienten sich bei der Vorstellung der obersten Gottheit immer bildlicher Andeutungen; so ward z. B. der Jupiter in Creta ohne Ohren dargestellt, zum Zeichen, dass er als allmächtig und allwissend der Ohren nicht bedürfe; der Jupiter des Orpheus hatte beide Geschlechter, um anzudeuten, dass er aller Menschen Schöpfer und Herr sei. Allein solche Sinnbilder, ausserdem, dass sie vieldeutig sind, wären für die reine Idee des Christenthums von Gott, dem unendlichen Vater, höchst unpassend. Der Mangel alles Bildlichen kann indessen der Verirrung, der Schwärmerei mehr Vorschub geben, als das unvollkommen Bildliche, weil Vernunft und frommer Sinn diesem seine wahre Bedeutung geben, jener aber die Idee dem Spiele der Einbildung überlässt.

Auch die Bibel spricht von Gott in Bildern; sie spricht von seinem hellleuchtenden Antlitze, von seinem allsehenden Auge, von seiner allwaltenden Hand u. s. w. Sie wendet sinnbildlich die Gemüthsstimmungen des Zornes, der Rache, der Langmuth auf ihn an. Wie konnte sie anders, da sie sich in der armen Sprache der Menschen ausdrücken musste, um von Menschen verstanden zu werden? Warum soll nicht auch die Kunst von Gott in ihrer beredsamen Bildersprache reden dürfen? [2]) Christus nennt Gott seinen und unsern Vater. Warum sollte die Kunst ihn nicht in der Gestalt eines ehrwürdigen Greises voll Hoheit und Liebe darstellen? Wird dadurch gesagt, Gott sei ein Greis? Ist der heil. Geist desswegen eine Taube oder eine feurige Zunge, weil er

1) Winckelmann, Geschichte der Kunst. B. IV. §. 4, B. V. §. II u. d. Noten.

2) *Quod Scriptura facit verbis, cur artifex non faciet signis?* *Thomas Waldensis, Doctrinalis. Tit. 19, Cap. 155.*

den Menschen in diesen Gestalten sichtbar geworden? Nur ein roher und unwissender Mensch kann hier das Bild mit der Sache verwechseln. Er wird es aber thun, das Bild stehe schriftlich in der Bibel oder figürlich im Tempel. Hieraus wird indessen klar, dass die Bilder, seien sie in der Bibel oder Erzeugnisse der Kunst, um nicht missverstanden zu werden, der Erklärung bedürfen.

Jehova bedeutet nichts weiter, als den Ewigen und in der Seele seiner Verkünder, der Propheten, war die reinste Lichtidee des göttlichen Wesens aufgegangen. Indessen mag in Gemälden, welche Scenen aus der theokratischen Geschichte der Israeliten darstellen, immerhin das in den heiligen Büchern des alten Bundes vorkommende Bild von Jehova, dem Führer des von ihm auserwählten Volkes, gebraucht werden — ein Bild, in welchem die alle Feinde niederdonnernde Allmacht, die jeden Ungehorsam streng bestrafende Gerechtigkeit und der Zorneifer rächender Vergeltung vorherrschend sind.

Doch bei der Schöpfungsgeschichte und bei vielen der Sündflut vorhergehenden Ereignissen ist dieses Bild nicht anwendbar; selbst auf viele Begebenheiten der Patriarchen nicht; am wenigsten aber auf die Scenen des Evangeliums. Die Züge des göttlichen Bildes müssen mit der jedesmaligen Handlung der Gottheit übereinstimmen.

Uebrigens sollte der Zorneifer, der Unwille, die strafende Gerechtigkeit der gerechten Gottheit (in christlichen Bildern eben so gut, wie in der Antike) nicht in heftigen, die erhabene Gestalt entstellenden Bewegungen, sondern nur in einfachen, aber sprechenden einzelnen Zügen, vorzüglich in Nase und Mund ausgedrückt werden. [1])

Immerhin wird die Kunst ihr Unvermögen zur Hervorbringung eines befriedigenden Bildes von Gott dem Vater eingestehen müssen. Am offenbarsten würde dieses Unvermögen, wenn an die Kunst die Forderung erginge, ein solches Bild einzeln und ohne besondere historische Beziehung aufzustellen. Doch eine solche Forderung wäre dem Geist des Christenthums wenig gemäss. Wohl sind die drei Personen der Gottheit in ein Bild zusammengestellt worden. Ein solches Bild gehört zu den symbolischen. Auch hat Raphael die erschaffende Gottheit einzeln gemalt; aber nur um die Idee des Erschaffens (es werde Licht!) zu versinnbilden; allein, man trug immer Bedenken, das einzelne Bild von

1) Ganz nach der Bibel z. B. Samuel XXII, Psalm 18, 2. Sirach XIII. Jes. 1. IV., 3.

Gott dem Vater auf den Altar zu stellen; [1]) wogegen der christliche Sinn mit der Aufstellung der einzelnen Figuren des göttlichen Erlösers sich wohl befreunden kann. Das Bild von Gott dem Vater steht eigentlich über den Gränzen als Kunstideal. [2])

In dem Gesichte des Vaters, wie er in Michel Angelo's Bildern erscheint, ist die Güte und Milde von dem majestätischen Ernste ganz verdrängt. Auch in den Raphaelischen Bildern ist der Ernst meistens überwiegend. Wie es scheint, getraute sich Raphael nicht, an der Darstellung des Erhabensten sich von seinem verehrten Muster, Michel Angelo, sehr zu entfernen.

Michel Angelo hat unter seinen berühmten Deckengemälden der sixtinischen Capelle im Vatican die Schöpfung Adam's genialisch dargestellt, indem hier das Leben wie in einem elektrischen Strome aus Gottes Fingerspitze in die des schon halb aufgerichteten Adam hinüberströmt, Gott Vater, von Genien seiner Kräfte getragen, zeigt sich zwar mit hoher Würde, als allgewaltig, erhaben und voll Ruhe, wie er streng und ernst durch die Welträume dahin fährt, Furcht erregend und Strafe verhängend. Allein, wie passt dieses Jehova-Bild zur Darstellung der Schöpfung, des schönsten, mildesten Actes der allmächtigen Liebe, wo er das Chaos entwirrt, die Finsterniss durch das Licht beherrscht und wo jetzt der Mensch unschuldig, als des Schöpfers ungetrübtes Ebenbild, aus seiner Hand hervorgeht? Sollte hier im Bilde Gottes nicht die Liebe des Allvaters am hellsten hervorstrahlen? — Der Ausdruck der Macht und des sinnvollsten Ernstes ist in Michel Angelo's schaffender Gottheit vortrefflich. Aber Erschaffen ist vorzüglich ein Werk der Liebe, und von dieser gewahrt man hier keinen Zug.

Raphael.

In den Logen des Vaticans sehen wir Gott Vater von Raphael, wie er Himmel und Erde, Sonne und Mond erschafft; noch merkwürdiger ist dessen Darstellung, wie er das Chaos ordnet — ein Alter von kraftvollem Ansehen und würdevollem Ernst, der jedoch mehr Anstrengung zeigt, als seinem Wesen geziemt, welches

1) Man sieht wohl hin und wieder, doch selten ein Bild, Gott Vater allein, bloss von Engeln umgeben, darstellend; doch scheint man diese Darstellung nicht empfehlen zu wollen. Dieselbe ist auch den alten Kirchensatzungen entgegen.

2) Der Kirchenrath von Trient verordnet desshalb Sess. 25: „wenn man Geschichten der Bibel malen wolle, in welchen das Bildniss Gottes vorkommt, so solle man dem Volke ja recht einprägen, dass diese Abbildungen nicht darum geschehen, als ob Gott mit körperlichen Augen gesehen oder durch Farben und Figuren dargestellt werden könne."

Moses (I. B. I, 3) mit den einfachen Worten: „Gott sprach und es ward Licht" — so unübertrefflich bezeichnet. Eine leise Bewegung, ein Wink wäre hinreichend;[1]) aber von der grössten Erhabenheit ist es, dass Raphael's Schöpfer mit der einen Hand die Sonne, mit der anderen den Mond berührt. Gibt es einen besseren Ausdruck für die höchste Idee? Gleichfalls würdevoll erscheint hier Gott Vater wieder, wie er das Wasser vom Festen scheidet, und die Thiere erschafft; wie er die Eva dem Adam vorstellt; ferner wie er die ersten Menschen aus dem Paradiese verbannt (in welcher Vorstellung freilich der Ernst strafender Gerechtigkeit mit Recht vorherrscht); sodann, wie er dem Abraham Verheissungen macht. In Raphael's Vorstellung: wie Gott dem Noah den Bau der Arche befiehlt, hat die herabschwebende Gottheit, von Engeln getragen, einen Charakter hehrer, aber doch milder Majestät.

Doch wohl nirgend hat Raphael das höchste Wesen besser abgebildet, als in seinem kleinen, aber meisterhaften Bilde: Das Traumgesicht des Hesekiel. Das Gesicht und die ganze Stellung des in Begleitung der vier sinnbildlichen Figuren des Evangeliums, des Stieres, des Löwen, des Adlers und des Engel-Menschen über den Wolken einherziehenden himmlischen Vaters ist voll übermenschlicher Hoheit und weltumfassenden Sinnes. Die Bewegung im Haupthaar und Bart passt gut zu der des Leibes, der Hände und Füsse, während im Gesichte die höchste Ruhe ausgedrückt ist. Mit der Ehrfurcht gebietenden, von einer Glorie mit Cherubsköpfen umgebenen Hauptfigur steht die naive fromme Anmuth der beiden Engelchen, auf welchen die ausgebreiteten, erhobenen Arme der Gottheit ruhen, im lieblichsten Contraste. Jene drei idealisch gestalteten Thiere scheinen frohlockend Gottes Wohnsitz zu tragen und sie sowohl, als der daneben schwebende Engel-Mensch — (gleichsam der Genius der Menschheit) richten mit Inbrunst gegen ihn ihre Flügel und ihre Blicke; sie sind ganz Handlung, jeder nach seiner Weise; der Ochse und der Löwe brüllen, der Adler schreit, der Engel-Mensch fühlt, und drückt seine Arme (anbetend) an seine Brust und erhebt sein andachtsvolles Auge, das um Gnade, um Erlösung zu flehen scheint, zum Vater. Durch den grossen Gedanken dieser Einigung steigert der Künstler unseren Begriff von der Macht des alliebenden höchsten Wesens, dem von allen Geschöpfen (im Himmel und auf Erden) Dienst und Anbetung gebühren. — Wirft man endlich den Blick niederwärts auf die Erde, wo eine weite Landschaft sich hindehnt, wie klein erscheint solche gegen ihren Schöpfer! Die Figur des anbetenden Propheten und eine andere, die mitten in dem vom Himmel herabströmenden Lichtkatarakte steht, sind kaum sichtbar. . . Die Gottheit ist hier Alles. Freilich hätte der Meister diese herrliche Uebereinstimmung in sein Bild nicht bringen können, wenn er alles Beiwerk des prophetischen Traumgesichtes darin aufgenommen hätte.

Mit Recht liess er den am Firmament errichteten Thron mit den Rädern, welche die Erde berühren, weg. Diese gigantischen Maschinen hätten die grosse Einfachheit des Eindruckes gestört.

Lorenzo Ghiberti.

In den Basreliefs an der ehernen Thüre des Baptisteriums zu Florenz von Lorenzo Ghiberti befinden sich mehrere Bilder des ewigen Vaters voll Ausdruck, Würde und Machtfülle. Der Kopfputz, eine seltsame Mütze an einem Paar derselben, wäre freilich, als störend, wegzuwünschen.

Ungeeignet und der göttlichen Würde zuwider ist es auch, wie Gott Vater dargestellt wird, wie er zum Tanze der Engel die Flöte spielt, wie ihn Vannuci im Hospital zu Fulignano gemalt hat.

Wenn Peter Libero in seinem sonst schönen Bilde in St. Katharina zu Vicenza den himmlischen Vater in der Figur eines ganz nackten Greises darstellt, so wird Jedermann das Unschickliche fühlen.

Von Dominichino gibt es mehrere Bilder von Gott dem Vater, nämlich:

1. Der ewige Vater in den Wolken; den einen Arm, der sich segnend erhebt, unterstützt ein Engel; ein anderer kleiner Engel steht neben der Weltkugel, auf welcher eine Hand der Gottheit ruht.

2. Der ewige Vater in seiner Glorie. Beide Darstellungen haben viel Erhabenes.

3. u. 4. Sehr lobenswerth ist auch seine Darstellung des ewigen Vaters in zwei Gemälden, wo Er den ersten Menschen ihren Ungehorsam vorwirft. Von Engeln getragen, hat die Gottheit in Gesicht und Stellung den würdevollen Ernst, welcher der Handlung entspricht. Adam scheint die Schuld auf Eva, Eva auf die Schlange zu legen. Der Löwe und das Lamm ruhen noch neben einander; aber im ersteren scheint der schlummernde Keim des Grimmes zu erwachen.

Unter die schönsten Köpfe des ewigen Vaters gehört der in der Vorstellung der dreieinigen Gottheit von Guido Reni zu Rom in S. Trinità dei Pellegrini. Der

1) Diese Bemerkung gilt auch, doch minder von dem Bilde Raphael's den Schöpfer darstellend, in der Capelle Chigi in der Kirche *Maria del Popolo* zu Rom. Die kleinen Engel um den Schöpfer sind überaus schön und anmuthig.



Tabernakel-Thüre im Dome zu Linz

Entworfen von Baurath V. Statz, ausgeführt v. Gabriel Hermeling in Cöln.

Blick ist erhaben und die Züge von Güte und Milde sind mit dem Majestätischen und Ernsten harmonisch vereinigt.

Eine andere Vorstellung desselben von Gott Vater findet sich zu Pesaro in der Hauptkirche.

In Nik. Poussin's „erstem Opfer Noah's" nach der Sündflut strahlt vom Angesicht des himmlischen Vaters hohe Milde.

Von erhabener Majestät ist der himmlische Vater über dem auffahrenden Christus von Mengs (in der katholischen Hofkirche zu Dresden). Haupthaar und Bart sind schneeweiss. Ganz befriedigt das Antlitz nicht.

Gott Vater ist in Peter Mola's Vorstellung der Dreifaltigkeit gut charakterisirt.

Auch in der Erschaffung Adam's von Pordenone hat die Figur des himmlischen Vaters viel Imponirendes.

Beachtung verdient auch die Darstellung Gott Vaters in Albrecht Dürer's Dreieinigkeit (in der kaiserl. Galerie zu Wien).

La Hire der Jüngere hat den ewigen Vater auf Wolken dargestellt, den für das Heil der Menschen geopferten Sohn in den Armen haltend. Darüber schwebt der heil. Geist in Gestalt einer Taube. Rings umher Engelsgruppen in tiefer Betrachtung. Das Bild befindet sich im Museum zu Lyon.

In des oft geistvollen Manieristen Anton Coypel Darstellung der ersten Menschen, wie ihnen, nachdem sie von der verbotenen Frucht gegessen, Gott erscheint, und die Verbannung aus dem Paradiese ankündigt, hat der in Gewitterwolken und in einer Glorie erscheinende Gott Vater ein Antlitz und eine Haltung, worin Majestät und Milde vereinigt ausgedrückt sind. Doch möchte ich der Figur mehr erhabene Einfachheit wünschen. Sie ist nicht ganz frei von dem, was ans Theatralische erinnert.

In einem Altarbild, das der berühmte Canova für die Kirche seines Vaterorts Possagno gemalt hat, findet sich, wie es heisst, ein neues Ideal des himmlischen Vaters, welches keinen Greis darstellt. Von diesem Bilde soll ein Stich vorhanden sein.

Ausgezeichnet sind in ein paar Darstellungen des geistvollen Füger von Klopstock's Messiade die Köpfe des himmlischen Vaters. Sie kommen dem Ideal der erhabenen und liebreichen Vaterwürde sehr nahe; sie bezeichnen aber zunächst des Vaters Verhältniss zum ewigen Sohne. In dem einen Bilde schwört der Sohn dem Vater die Erfüllung seiner Bestimmung als Messias und der Vater versichert ihn des Erfolges. In dem anderen hat sich der Sohn zur Rechten des Vaters gesetzt, der von der Wonne unendlicher Liebe über das vollbrachte Erlösungswerk erfüllt scheint.

Der ewige Vater handelt nie anders, als zum Wohl des Ganzen; die Mythologie lässt ihre Götter aus Privatinteresse nach Leidenschaft handeln. Dies darf der Künstler nie aus dem Gesichte verlieren.

„Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter;
Im stillen sanften Säuseln
Kommt Jehova,
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens."
Klopstock.

Das Crucifix in der neueren Kunst.

Von Dr. J. Stockbauer.

(Schluss.)

B.

Das Crucifix in der Plastik.

III.

Als Mittel- und Hauptbild eines festen, besonders von der Plastik in Anspruch genommenen Bilderkreises gewann das Crucifix Bedeutung unter den sogenannten Stationen des Kreuzwegs. Der Name Kreuzweg ist neueren Ursprungs für den älteren „Galiläa", womit die vorzugsweise in den Klöstern angebauten Säulengänge mit Bildern aus dem Leiden Christi genannt wurden. T. Tobler (dritte Wanderung nach Palästina p. 356) leitet dieses Wort von dem nördlichen Gipfel des Oelberges her, der diesen Namen führte,[1]) und beruft sich hierbei unter Anderem auf eine Notiz des Chrysanthos Notara, der von diesem Berggipfel auch den Namen Galiläer und *viri Galiläei* für die Apostel herstammen lässt.[2]) Diesen nämlichen Namen trug ferner eine Capelle auf Sion, die dem h. Petrus geweiht war und die Geisselsäule bewahrte; dieses *Galilaea* leitete man von *Galli cantus* ab. Im 12. Jahrhundert wurde der ganze Weg von Gethsemane nach Sion und Calvaria in Jerusalem Galiläa genannt und

1) Betreffend den nördlichen Gipfel des Oelberges, den man Galiläa oder *viri Galilaeae* nannte und nennt, so finden sich in den Apokryphen des Nikodemus mehrere Stellen, wo diesem Gipfel des Oelberges, „über den der Weg nach Galiläa führte," selbst der Name Galiläa beigelegt wurde. — Ein scheinbarer Grund für diesen Namen wird davon hergenommen, dass Christus seinen Aposteln (Matth. 28. 10.) als Ort der Zusammenkunft Galiläa bestimmt; dort würden sie ihn sehen. Weiter heisst es: *undecim autem apostoli abierunt Galilaeam, in montem ubi constituerat illis Jesus.* Markus verbindet damit (16. 19.) die Himmelfahrt, und da diese auf dem Oelberg geschah, verstärkte sich das Gewicht für die Richtigkeit jener Art Exegese.

2) *Ἄλλην πρὸς Βοῤῥᾶν κοινῶς Γαλιλαίαν λεγομένην, ὅθεν καὶ οἱ ἀπόστολοι ὠνομάσθησαν Γαλιλαῖοι.*

die Abbilder davon mit diesem Namen ins Abendland übertragen.[1])

Die Passionsdarstellungen waren im Abendlande seit Langem schon beliebt und finden sich daselbst in der verschiedenartigsten Zusammensetzung; dabei hielt man sich aber streng an die evangelischen Berichte, und wählte aus denselben die einzelnen Momente für die Darstellung aus.

Der 1183 verfertigte Klosterneuburger Aufsatz zeigt nach dem Einzug in Jerusalem und dem Abendmahl: den Verrath des Judas, die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung.

Durch Einschiebung verschiedener Passionsbilder zwischen die Gefangennehmung und Kreuzigung auf Grund der Evangelien wurde dann der Passionsbilderkreis bedeutend erweitert. Auf einem Glasgemälde in Rouen erscheinen davon die Krönung, Geisselung und Kreuztragung.

Auf den Teppichen in Chaise-Dieu und an den Sculpturen des Nebenportals in Freiburg kommt dazu noch die Vorstellung vor Pilatus.

Das grosse Portal am Strassburger Münster zeigt im Tympanon nach dem Einzug Christi in Jerusalem und dem Abendmahl alle bis jetzt genannten Leidensmomente vereinigt; die Gefangennehmung Christi und sein Verhör vor Pilatus, die Geisselung, Krönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung; dazu noch den Tod des Judas, die Höllenfahrt, die Erscheinung Christi der Magdalena und den Aposteln und die Himmelfahrt.

Das Portal der Lorenzkirche in Nürnberg 1275—1280 hat an der rechten Seite der Eingangshalle: Christus am Oelberg und die Gefangennehmung; am Hauptportale: Christus vor Pilatus, die Geisselung, Krönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Begrabung. In ähnlicher Weise sind die Leidensvorstellungen auf die Strebepfeiler des Chores der Sebaldkirche daselbst vertheilt.

Die Todesangst Christi am Oelberg wird auch in der *biblia pauperum* an den Beginn der Passionsbilder gesetzt; daran reihen sich: die Gefangennehmung, der Verrath, Christus vor Pilatus, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, der Tod am Kreuze und die Grablegung.

Im genauen Anschluss an das Galiläa in Jerusalem und zugleich in erweiterter Ausbildung durch Aufnahme ausserbiblischer Scenen erscheinen die Leidensdarstellungen Christi in den sieben Stationen oder „Fällen", die Adam Kraft 1488 im Auftrage des nürnberger Bürgers Martin Kötzel von dessen Haus am Thiergärtnerthor bis zum Johanneskirchhof ausführte. Es sind dies sieben Wandsäulen aus grossen Blöcken rothen Sandsteins, auf denen in sehr freiliegenden Hochbildern folgende Darstellungen angebracht sind:

1) Hir begegnet Cristus seiner wirdigen lieben Muter die vor grossem hertzenleit anmechtig ward. 200 Srytt von Pilatus haws.[1])

2) Hir ward Symon gezwungen Christo sein krewtz helfen tragen. 295 S. v. P. h.

3) Hir sprach Christus: Ir döchter von Jerusalem nit weint vber mich, sünder vber euch und ewvre kinder. 380 S. v. P. h.

4) Hir hat Cristus sein heiligs Angesicht der heiligen Fraw Veronika auf ihren Slayr gedruckt vor ihrem Haws. 500 S. v. P. h.

5) Hir tregt Christus das Crevz vnd wird von den Juden ser hart geslagen. 780 S. v. P. h.

6) Hir felt Cristus vor grosser unmacht auf die Erden. Bei 1000 S. v. P. h.

Nun folgt zunächst der Schädelberg mit den drei freistehenden Kreuzen neben einander; an dem mittleren der schöne wohlgezeichnete Christus, zur Seite die beiden lebendig bewegten Schächer, der gute Dismas reuig weinend, der böse Gesmas trotzig abgewendet. Früher standen unter den Kreuze der römische Hauptmann mit Kriegsleuten und Juden, und gegenüber an der Mauer des Johanniskirchhofes eine andere Gruppe Figuren (Maria mit Johannes und den h. Frauen welche die Mutter des Gekreuzigten in den Armen halten. Beide Gruppen gingen mit der Zeit zu Grunde und nun sind von der zweiten Gruppe die Figuren der Maria und des Johannes zwischen die drei Kreuze und zwei andere Figuren an der inneren Seite des Kirchhofthores aufgestellt.

7) Hir leyt Christus tot vor seiner gebenedeyten wirdigen Muter die in mit grosem Herzenleyt vnd bitterlichem smertz claget vnd beweynt.

Dies ist jedenfalls die bedeutendste und ergreifendste Darstellung, doch auch die günstigste für den Bildner. Während in den ersteren Bildern sich fast immer der Gedanke wiederholt, dass Christus am Stricke, den man ihm um den Leib geschnürt hat, und mit Püffen, Raufen und Schlägen wie ein Schlachtopfer zur Schlachtbank gestachelt und geschleift wird, wobei nur die Anrede an die Töchter von Jerusalem eine rührende Erhebung bietet, glaubt man hier

1) Dr. Messmer: Mittheilungen der k. k. Central-Comm. 1861. p. 104.

1) Martin Kötzel war 1477 in Jerusalem und nahm sich daselbst die genauen Maasse von den Entfernungen der Leidensorte und wollte davon ein treues Abbild zu Hause anlegen lassen. Er hatte aber das Unglück, seine Messungen zu verlieren und reiste ihretwegen noch ein zweites Mal 1488 mit dem Herzoge Otto von Baiern nach Jerusalem, und brachte sie glücklich nach Hause.

die Innigkeit der Empfindung eines Dürer walten zu sehen, wie der Leichnam vor uns der Länge nach daliegend von dem zum Himmel blickenden Joseph von Arimathea so sorgsam unter den Achseln emporgehalten wird, um der wahrhaft würdigen Mutter noch den letzten Kuss auf die lieben Lippen zu gestatten, wie sie knieend mit beiden Händen das edle von der Dornenkrone befreite Haupt zu sich herumwendet, wie ihre Nachbarin seine linke Hand unterstützt und Magdalena zu seinen Füssen, herzlich weinend, das Leichentuch mit ihren Thränen befeuchtet. Dieses Bild muss in seiner ursprünglichen Reinheit und Unverdorbenheit, wie es neu aus den Händen des Meisters hervorging, ungemein schön gewesen sein. Dazu geben die nürnberger Trachten dem Beschauer ein eigenes heimathliches Gefühl. Dieser Christus ist unser Christus, der theuerste Leichnam, den wir je beweinten, diese Beweinenden sind wir und unsere lieben, treuen Weiber, mit der ganzen Schönheit ihres frommen Gemüths. R. v. Rettberg, Nürnberg's Kunstleben. S. 85.[1])

Hier ist zum ersten Male der Fall Christi unter dem schweren Kreuze bildnerisch dargestellt: diese ergreifende Vorstellung ist nicht biblisch und ihr kann man die Scenen der Passion anreihen, welche aus der Betrachtung des Leidens Christi mit mehr oder minder traditioneller Grundlage in den Apokryphen und alten Legenden hervorgegangen und füglich Betrachtungsbilder der Passion genannt werden können. Dahin gehört auch die in der Kunst so beliebt gewordene Vorstellung, dass Christus auf seinem Leidenswege gerastet habe.[2])

Der jetzige aus 14 Stationen — beginnend mit Christi Verurtheilung — bestehende eigentliche Gang Christi mit dem Kreuze wurde wahrscheinlich durch die Franciskaner nach 1561 angeordnet, war aber im Abendlande 1699 noch nicht sehr eingeführt. Ein Büchelchen aus diesem Jahr, das der Jesuit Adrien Parvilliers 1654 als apostolischer Missionar des heiligen Landes verfasste und mit oberhirtlicher Approbation zu Rouen in klein Octav: *„La devotion des Predestinez ou les stations de la Passion etc.“* herausgegeben hat, wo das Abendmahl den Anfang macht und die letzte — 18. Station die Himmelfahrt darstellt, beweist dies.[3]) Bei *Christianus Adrichomius, theatrum terrae sanctae, Colon. 1590,* sind schon drei Fälle und bis zur Grablegung zehn Stationen verzeichnet. Dr. Langen, die letzten Lebenstage Jesu p. 295 führt dieselben namentlich an:[1])

1. Jesus fällt das erste Mal, da er das Kreuz 80 Schritte weit getragen, zu Boden.
2. Nach 61⅕ Schritt kamen seine Mutter und Johannes zu ihm.
3. 71⅗ Schritte weiter ereignet sich an einem Kreuzwege das Begebniss mit Simon von Cyrene.
4. Von diesem Puncte 191⅕ Schritte weiter trocknet Veronika das Gesicht des Herrn mit einem Schweisstuch, auf dem sich die Züge Jesu abprägten.
5. Von hier waren es noch 336⅘ Schritte bis zum Gerichtsthron, wo er zum zweiten Male fiel.
6. 348⅘ Schritte vor dem Thore trafen die weinenden Frauen mit ihm zusammen.
7. Nachdem er von hier wieder 161⅗ Schritte gegangen war, befand er sich am Fusse des Calvarienberges, wo er zum dritten Male fiel.
8. 18 Schritte weiter wurde er ausgezogen.
9. Noch 12 Schritte weiter ward er angenagelt und
10. 14 Schritte weiter das Kreuz aufgerichtet.

Abt Vogler's Choral-System.

Mitgetheilt von B. M.

Abt Georg Joseph Vogler, geboren zu Würzburg am 15. Juni 1749, gestorben am 6. Mai 1814 zu Darmstadt, ein edler Mensch, ein würdiger Priester, einer der grössten Meister auf der Orgel, einer der tiefsinnigsten und gründlichsten Theoretiker aller Zeiten, ein ausgezeichneter, zum Heile der musicalischen Kunst viel wirkender Lehrer, eine nothwendige Erscheinung in der Culturgeschichte der Menschheit, deren Genius sein verdienstreiches Haupt mit dem Kranze der Unsterblichkeit zierte.

Wir übergehen der Kürze wegen, was Vogler als Tonsetzer, Organist, Lehrer der Musikwissenschaft, so wie für die Erhebung und Förderung der Kunst leistete, und berühren nur das, was auf sein im Jahre 1800 in Commission der Haly'schen Musikhandlung zu Kopenhagen erschienenes Choral-System Bezug hat.

Vogler's Choral-System besteht:

1) in einer vollständigen Kenntniss und zweckmässigen Behandlung der griechischen Tonarten;

2) in der genauesten Beibehaltung echter Melodieen,

---

1) Aehnliche Anlagen notirt Sepp, Jerusalem und das h. Land I. p. 396.

2) Dr. Messmer, Mittheilungen der k. k. Central-Comm. 1861. p. 217.

3) In Botzen findet sich neben einem neueren Kreuzweg mit den bekannten 14 Stationen noch ein älterer aufgestellt, der in polychromen beinahe lebensgrossen Holzfiguren aus dem 15. Jahrhundert folgende Momente aus dem Leiden Christi darstellt:
1. Abschied Christi von seiner Mutter;
2. Christus am Oelberg;
3. Christus vor Kaiphas;
4. Verspottung;
5. Geisselung;
6. Dornenkrönung;
7. Christus trägt das Kreuz (auf der linken Schulter).
Auf zwei gegenüberstehenden Balconen der nämlichen Capelle ist (wie in den Passionsvorstellungen in Oberammergau) Christus im weissen Kleide von Herodes vorgeführt und das *Ecce homo.*

1) Dr. Messmer, Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm. 1869. p. 134 ff.

strengsten Reinigung von Schlacken und schmutzigen Zusätzen;

3) in einer klugen Auswahl der dazu passenden Begleitung.

Die Tonlehre der Griechen kannte man wohl historisch; ihre Anwendung aber blieb ein Geheimniss, weil man nur die Melodieen nach unserem gewöhnlichen Harmonieengange umschaffen, nicht aber die Harmonieen den Choralmelodieen anpassen wollte.

Vogler spricht sich hierüber (S. 22) in Frage und Antwort folgender Weise aus:

Was ist der Tonkunst höchster Zweck?

Den Schöpfer zu loben.

Was ist ihre göttliche Absicht?

Das Herz zu rühren und zu Gott zu erheben.

Welche Gattung der Musik ist die vornehmste?

Die Kirchenmusik.

Welche ist die allgemeine, beim Gottesdienste unentbehrliche Kirchenmusik?

Der Choral.

Wo finden wir den Ursprung des Chorals?

In den griechischen Tonarten; weil diese aufgeklärte Nation die Producte, die sie hatte, oder welche sie von einem anderen Himmelsstrich auf ihr Erdreich verpflanzte, sogleich in eine systematische Ordnung zu reihen wusste.

Worin sondert der Choral sich von aller anderen Gattung Musiken?

Durch seine eigene Behandlung.

Worin besteht das Eigentliche?

Dass man alle Tonfolgen, die den Theaterstyl charakterisiren, ausschliesse und keine anderen zulasse, als nur die wenigen, welche jeder Leiter zukommen.

Hat man je diese Fragen aufgeworfen und beantwortet?

Nie. Ich sage also nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass unsere Musik ausgeartet ist, und dies um so befugter, wenn ich darthun kann, dass das Choralsystem, die eigentliche Behandlung der uralten Kirchengesänge, sobald sie durch Grundsätze bestimmt wird, eine neue ungekannte Wissenschaft sei. Nichts schadet mehr dem Fortschritte in den Wissenschaften und Künsten, als eine despotische Autorität und ein blindes Vorurtheil.

Seite 23 fährt er fort: Seb. Bach's Fertigkeit auf der Orgel, die Festigkeit, womit er vierstimmig und durch Beitritt eines vom Manualbasse wesentlich verschiedenen Pedals fünfstimmig spielte, ist und bleibt sein ausgezeichnetes Verdienst. Keine Nation kann einen solchen Orgelspieler aufweisen, und wir Deutsche haben Ursache, auf ihn stolz zu sein.[1]) Dass er eine vielumfassende praktische Geläufigkeit besass, die fremdesten Harmonieen, ganz ungewöhnliche Tonfolgen einzuführen, ist auch wahr. Aber alles Dieses beweiset nicht, dass er 1. Theorie, 2. Gesang, 3. Geschmack und Auswahl hatte; denn, wenn 1. die Eigenschaft der uralten Melodie und ihre strenge Beibehaltung, statt Neuerungen, eine genaue historische Kenntniss der zwölf griechischen Tonarten voraussetzt; wenn 2. auffallende Gänge, rasche Ausweichungen, gewagte Sprünge, willkürliche Einzwingungen von ♯ und ♭, unharmonische Querstände u. s. w. der ursprünglichen hohen Einfalt des Chorals schaden; wenn 3. die Begleitung eine kluge Auswahl der wenigen dazu passenden Harmonieen fordert: so müssen die Vorurtheile den Beweisen, und die Autorität der Wahrheit Platz machen. — Graun hat durch sein Oratorium „der Tod Jesu" den allgemeinen Ruf eines grossen Kirchen-Componisten erhalten, den ich hier gar nicht antaste; allein die allererste Harmonie zum Choral: O Haupt voll Blut und Wunden, womit er anfing, war schon falsch; weil er einen phrygischen Gesang ionisch begleitete.

Den nämlichen Fehler findet man bei Kirnberger. Seite 27 wird mitgetheilt:

Die Griechen hielten so gewissenhaft auf ihre Provincialgesänge und auf das Tonsystem, welches jeder Landschaft eigen war, (?) auf z. B. dorische, ionische, aeolische Leiter, die zu ihren Melodieen den Umfang, die Charakteristik u. s. w. bestimmten, dass sie manchmal das Tonsystem, die Tonart von einer angränzenden Strecke für wollüstig und sittenverderbend erklärten, und deren Befolgung wie ein Staatsverbrechen ansahen.

Die Zeitrechnung des Chorals, eines Gesanges, der Gott zum Lobe angestimmt wird, datirt von der Existenz der ersten Menschen; desswegen verliert sich die Spur davon in dem grauesten Alterthume. (?)

Dass die Psalmen David's von der ersten Epoche des feierlichen Gottesdienstes bis zur Zerstörung der Hauptstadt Jerusalem immer in der Synagoge gesungen worden, beweiset deren Beibehaltung noch jetzt bei den in der ganzen Welt zerstreuten Juden. Dass sie

---

1) Konnte Vogler diesem Manne einen ehrenderen Lobspruch und grössere Anerkennung ertheilen? Aber zu zeigen, wie selbst dieser grosse Mann, durch den Reichthum seiner genialen Harmonieen verleitet, — hier, wo nur die möglichste Einfachheit das wahre Ziel ist, sich verirren konnte, weil es ihm an der Einsicht in den Urtypus des Chorals fehlte, das war die Absicht Vogler's. Darauf bezieht sich auch seine Aeusserung, dass Seb. Bach hier den Mangel an theoretischer Erkenntniss bewiesen, den Gesang aufgeopfert, und seine Begleitung nicht mit Geschmack ausgewählt habe.

aber die Psalmodie nicht mehr rein erhalten konnten, daran sind die Verhängnisse, die das unglückliche Volk betroffen, schuld. Dass die Gesänge der Juden zu anderen Völkern übergegangen sind, daran ist kein Zweifel mehr.

(Schluss folgt.)

Sinnbilder des Altarssacraments.

In der Katakombe des h. Kallist, in der sogenannten Capelle *dei Sacramenti* finden wir folgende Sinnbilder:

Auf der dem Eingange gegenüberliegenden Rückseite erscheinen drei Bilder; das mittlere grössere Bild stellt ein Gastmahl von sieben Personen dar, während auf dem Tische ein Fisch und drei Brode liegen und auf dem Boden sieben Körbe mit Broden umherstehen. Ohne Zweifel ist hier die Eucharistie sinnbildlich dargestellt. Das Sinnbild wurde aus Johannes 21 genommen, wo im 2. Vers bei dem wunderbaren Fischfange nach der Auferstehung sieben Jünger genannt werden, die, sobald sie ans Land gestiegen, ein Kohlenfeuer, einen gebratenen Fisch *(piscis assus)* und Brod vorfanden und vom Herrn zum Essen eingeladen wurden. Von den Körben findet sich hier zwar keine Andeutung, aber die Väter haben doch in dem genannten Bericht des Evangelisten vielfach ein Vorbild des einstigen himmlischen Mahles gefunden. Die sieben Körbe werden aber anderwärts im Evangelium, bei Marcus 8, 5 ff. bei der wunderbaren Brodvermehrung genannt und gerade dies ist auch den Vätern das Vorbild des h. Altarssacraments. Nicht zu übersehen ist aber, dass an allen angeführten Stellen aus den Evangelien und bei allen Vorbildern des h. Altarssacraments der Fisch oder einige Fische erwähnt werden. Mit der Zeit legte sich an dieses Bild von Fischen wie an das griechische Wort *ichthys* eine reiche Symbolik. Der Fisch, der dem Erzengel Raphael und dem jungen Tobias zur Nahrung auf der Reise diente, mit dessen Herzen er die bösen Geister vertrieb, mit dessen Leber er dem alten Tobias das Augenlicht wieder gab, wird von den Vätern für ein Vorbild des Messias erklärt.

Neben dem erwähnten Mittelbilde, die wunderbare Brodvermehrung darstellend, erblickt man an der linken Seite vom Zuschauer gerechnet gleichsam als nähere Erklärung desselben eine andere sinnbildliche Darstellung, indem Einer, dem Anscheine nach ein Priester, mit dem einfachen Pallium bekleidet, im Uebrigen ohne alle priesterlichen Kennzeichen, den rechten entblössten Arm segnend über zwei Fische ausstreckt, die auf einem dreifüssigen Tische liegen, während eine Frauensperson mit ausgestreckten Armen in betender Stellung gleichsam in Anbetung und Andacht versunken daneben steht. Was kann der Fisch anders als Christus im Altarssacramente und was anders die daneben Betende als die betende Kirche und Versammlung der Gläubigen bezeichnen?

In einer anderen Capelle der Katakombe des h. Kallist findet sich das merkwürdige Bild von zwei schwimmenden Fischen, die auf ihrem Rücken ein Weidenkörbchen angefüllt mit Broden und einem roth durchscheinenden gläsernen Gefässchen tragen. Die Brode sind nicht von der Form, wie sie bei den Römern gewöhnlich war; es sind unter der Asche gebackene Brode, die einen doppelten Einschnitt in Form eines Kreuzes haben, bei den Römern *panes syrian* genannt und von den Juden, aber auch von den Christen bei der h. Eucharistie gebraucht werden. Das gläserne, roth durchscheinende Gefässchen in demselben Körbchen diente den ersten Christen in der Verfolgung dazu, das h. Blut unter den Gestalten des rothen Weines mit nach Hause zu nehmen.

A.

Die Tabernakelthüre im Dome zu Linz,

entworfen von Baurath **V. Statz**, ausgeführt von Goldschmied **Gabriel Hermeling** in Köln.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Die Thür hat eine Höhe von 57½ Centimeter, eine Breite von 38 Centimeter.

Dieselbe ist eine Flügelthür. Die ganze Thür wird durch ein grün emaillirtes Kreuz in 4 gleiche rechteckige Felder eingetheilt.

Jedes dieser Felder, umrahmt mit einer vergoldeten bogenförmig ausgeschnittenen Leiste, welche auf jedem Bogen einen silbernen Stift hat, hat in jeder Ecke eine quadratische Platte mit 5 Halbedel- und Edelsteinen. Die diese Platten verbindenden, reich ornamentirten Streifen, sind aus vergoldetem Silber ausgeführt, sehr scharf ausgeschnitten und leicht relief ciselirt, so dass diese Ornamente sich klar von der roth emaillirten Hohlkehle, welche den Hintergrund bildet, abhebt.

Die ganz runden, möglichst frei stehenden Perlen auf der Kante des Profils sind vergoldet. Das Profil selbst, so wie die Bodenfläche des inneren Rechteckes sind polirtes Silber.

Die Ornamente, Aehren und Weinlaub abwechselnd, sind in gleicher Technik, wie die Streifen aus matt vergoldetem Silber, gemacht.

Die runden Medaillons sind reich emaillirt.

Die ganze Thür zeigt, wenn sie geöffnet oder geschlossen ist, mit Ausnahme der weissen Seide der Rückwand, nur edles Metall, theilweise Silber, theilweise Vergoldung.

Das Ganze ist ein Prachtstück der Emaille- und Goldschmiedekunst, welches dem geistvollen Erfinder Statz und dem tüchtigen Meister Hermeling alle Ehre macht. Wenn doch eine nervige Faust mit einem solchen Meisterstücke der echten mittelalterlichen Kunst in die gehlähte hohle Schaumschlägerei unserer fabrikmässigen Goldtreibekunst hineinwettern könnte, — das müsste Beulen geben!

Literatur.

Les Pourbus par Kervyn de Volkaersbeke. Gand. Hesselynck. 1870.

Nachdem zufolge der unheilvollen „Renaissance" die Architektur aus einer tiefgesetzmässigen Volkskunst zu einer Hof- und Modekunst herabgesunken war, um so allmählich anarchischer Willkür zu verfallen, wendete sich die bildnerische Kraft vorzugsweise der Malerei zu und erwuchs dem zufolge gewisser Maassen eine Nachblüthe der mittelalterlichen Kunstherrlichkeit. Zu besonderer Pracht entfaltete sich dieser Spätsommer in den Niederlanden, welche, fester als die romanischen Völker den Traditionen anhangend, das innere Leben ihrer alten Meisterschulen, im Gegensatz zu der gelehrt-akademischen Verschwommenheit, aufrecht erhielten. So begegnen wir denn auch in gedachtem Gebiete einer beträchtlichen Anzahl von Familien, welche die Uebung der Malerei sich wie ein theueres Erbstück von Geschlecht zu Geschlecht überantworteten. Unter diesen Familien spielt die der Pourbus seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bis 1625, in welchem Jahre Franz Pourbus der jüngere starb, eine hervorragende Rolle. Der durch eine grössere Zahl schriftstellerischer Arbeiten bereits rühmlich bekannte Verfasser der vorliegenden Monographie stellt alles auf das Leben und Wirken der Pourbus, vier an der Zahl, Bezügliche zusammen, indem er zugleich Verwandtes von allgemeinerer Bedeutung einflicht und ein Verzeichniss der hauptsächlichen Pourbus'schen Schildereien, unter Angabe der Orte, wo dieselben sich befinden, liefert. Zwei der Schrift beigefügte Bildtafeln gewähren überdies eine lebendige Vorstellung von dem Stile und der Auffassungsweise des hervorragendsten Gliedes unserer Künstlerfamilie, Franz Pourbus, des älteren. Herr Kervyn gibt sich übrigens in seiner Arbeit nicht bloss als eifrigen Forscher zu erkennen; auch auf das Wesen und die höheren Zielpuncte der Kunst, so wie auf die Ursachen ihres mit dem Verlassen der traditionellen Geleise eingetretenen Verfalles wird von ihm, wenngleich nur im Vorübergehen, hingewiesen. Schon durch das von ihm gewählte Motto bekennt er sich als entschiedenen Gegner derjenigen Aesthetiker und Künstler, welche in der möglichst treuen Nachahmung der Natur die Hauptaufgabe der Malerei erblicken, mit einem Worte, der materialistischen Bestrebungen im Kunstleben der Gegenwart. Endlich brandmarkt er auch noch gelegentlich jene, leider nicht seltene Gattung von Kirchenvorständen, welche die ihrer Obhut anvertrauten alten Kunstwerke bald aus Unwissenheit, bald von falscher Aufklärerei getrieben oder um angeblicher Zweckmässigkeits-Rücksichten willen verschleudern oder zu Grunde richten.

A. R.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Für das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf hat die Köln-Mindener Eisenbahn-Gesellschaft aus ihrem Dispositionsfonds dem Directorium einen Beitrag von sechshundert Thalern geleistet. Die Geschenke erfreuten sich eines guten Fortganges und namentlich war Köln mit grossen Summen dabei betheiligt; doch ist durch die Kriegsereignisse natürlich einstweilen das ganze Unternehmen in den Hintergrund gedrängt.

Düsseldorf. Der Kupferstecher Rudolf Stang ist so thätig an seinem grossen Stich des Sposalizio nach Raphael, dass in etwa einem halben Jahre die ganze Platte gedeckt sein wird. Nach gründlichen Vorstudien, in Italien 1865 begonnen, dürfte die Arbeit bis zur Vollendung noch über zwei Jahre erfordern; doch verspricht sie dann auch ein Kunstwerk ersten Ranges zu werden, was schon daraus erhellt, dass Prof. Keller sie als geeignetstes Seitenstück zu seinem Stich der Sixtinischen Madonna selbst empfiehlt. Der Vergleich des berühmten Blattes von Longhi, welches 1820 herauskam, mit dem Stich von Stang ist höchst interessant und kann nur zu Gunsten des letzteren ausfallen, da die Behandlung ungleich malerischer und die ganze Ausführung dem Original viel getreuer nachgebildet ist. Dazu kommt auch noch der Umstand, dass vor zehn Jahren die Uebermalung von fremder Hand, welche das Raphaelische Bild so lange entstellte und die der Longhi'sche Stich höchst geschickt wieder gab, endlich beseitigt worden ist, so dass wir hier eigentlich zum ersten Mal eine den heutigen Anforderungen genügende Nachbildung des Werkes erhalten, wie es aus den Händen des jugendlichen Meisters von Urbino hervorgegangen ist. Das Blatt von Stang bekommt

dadurch für die Besitzer des älteren Stiches noch besonderen Werth. Die preussische Regierung hat aus ihren Fonds für Kunstzwecke dem talentvollen Kupferstecher bei Beginn seiner Arbeit eine Subvention bewilligt und dieselbe nach eingelieferten Probedrucken mehrmals erneuert, was um so mehr für die Gediegenheit des bereits Geleisteten zeugt, als derartige Zuwendungen bekanntlich nur auf den Antrag einer aus den bedeutendsten Künstlern zusammengesetzten Commission erfolgen.

Crefeld. Die Concurrenz für Entwürfe zu einer zweiten evangelischen Kirche in Crefeld (ausgeschrieben unterm 11. November v. J.) hat eine seltene Betheiligung erlebt. Es sind nicht weniger als 47 Projecte eingegangen. Dies ist um so mehr zu bewundern, als manche Bedingungen und Vorschriften des Programms, vorzugsweise der verlangte grosse Maassstab (1 : 48 für die Aufrisse) mehr abschreckend als anregend hätten wirken können.

Abgesehen von etwa einem Dutzend mehr oder weniger sehr harmlos aufgefasster und durchgeführter Entwürfe sind, was Durchbildung der Architektur und Eleganz der Darstellung betrifft, recht anerkennenswerthe, vielfach sogar bedeutende Arbeiten eingegangen. — Die mannigfaltigen Grundrisslösungen lassen zwar ein ernstes Streben sowohl nach Originalität als nach Zweckmässigkeit nicht verkennen, doch dürften wohl nur wenige der Concurrenten in letzterer Beziehung zu einem sie selbst befriedigenden und dem Programm entsprechenden Resultat gelangt sein. Die Meisten sind an der bekannten Schwierigkeit gescheitert, dem Bedürfniss des evangelischen Cultus durch möglichst strenge Anwendung von Constructionsprincipien zu genügen, welche aus dem Raumbedürfniss des katholischen Cultus hervorgegangen sind. Die im Programm ausschliesslich vorgeschriebene Anwendung des romanischen oder gothischen Stiles hat sicher manchen freien Gedanken in Fesseln geschlagen und den mit der eigenen Lösung vielleicht unzufriedenen Künstler hiefür in der Durchbildung der Architektur Ersatz suchen lassen. Fast bei allen besseren Entwürfen liegt nämlich der Schwerpunct in der Composition und Durchbildung des Aufbaues. — Die mannigfaltigen Thurmprojecte sind oft an und für sich recht anerkennenswerth entworfen; nur wenige aber zeigen ein ansprechendes Massen- und Höhenverhältniss zum eigentlichen Kirchenkörper.

Vorzugsweise hat der gothische Stil Anwendung gefunden. Die Zeichnungen sind in der hier am Rhein üblichen ebenso klaren als effectvollen sogenannten Strichmanier, oft mit einer staunenswerthen Kunstfertigkeit zum Ausdruck gebracht worden.

Ein näheres Eingehen auf einzelne Entwürfe oder selbst auf Gruppen gleichartiger Projecte wird trotz der zahlreichen Betheiligung an dieser Stelle nicht thunlich sein, weil wenige Leser Gelegenheit gehabt haben werden, die Projecte, deren Ausstellung bereits am 24. April geschlossen wurde, zu sehen.

Die Preisrichter werden sich übrigens wahrscheinlich zunächst über die Principien einigen müssen, welche bei der Auswahl vorzugsweise maassgebend sein sollen, da offenbar viele der Arbeiten, und gerade die hervorragenden, in einer oder der anderen Hinsicht von den Bedingungen des Programms abweichen, sei es nun durch Nichtbeachtung des vorgeschriebenen Maassstabes, sei es namentlich durch Ueberschreitung der auf 55,000 Thlr. festgesetzten Maximal-Bausumme. Die meisten der besseren Projecte sind trotz des vielleicht gelieferten Nachweises (es war ein Kostenüberschlag verlangt) auch nicht annähernd für diese Summe auszuführen. Ferner ist einer allerdings schwer zu erfüllenden Hauptbedingung: „dass der Prediger auf allen Sitzen gesehen und verstanden werden soll", von Vielen nicht genügt worden. Falls die Ausserachtlassung einer dieser Vorschriften des Programms von vorn herein von der eigentlichen Preis-Concurrenz ausschliesst, so dürfte leicht der Fall eintreten, dass die beiden Preise von 400 und 200 Thlr. gerade solchen Projecten zuerkannt werden müssten, welche in Bezug auf künstlerische Auffassung und Durchbildung eine untergeordnete Stufe einnehmen. B.

Freiburg. Schon seit einer Reihe von Jahren zeigte sich das Bedürfniss eines neuen Orgelwerkes für die Kathedrale der Stadt Freiburg im Breisgau immer fühlbarer und der allgemeine Wunsch, ein solches zu besitzen, ist seit langer Zeit rege geworden. Die alte grosse Orgel an der nördlichen Wand des Mittelschiffes stammt bekanntlich aus dem Jahre 1545 und wurde 1818 einer Hauptrenovation unterzogen; jetzt befindet sich dieses Werk in einem höchst mangelhaften verdorbenen Zustand: die Windladen schliessen nicht mehr luftdicht, die hölzerne Hebelmechanik hat sich durch das Alter und in Folge des Einflusses der Witterung verzogen; manche Registerzüge und Tasten des Manuals und Pedals stocken gänzlich; zu Allem kommt noch der Missstand, dass die Orgel beinahe einen halben Ton höher stimmt, als die Instrumental- und Vocalmusik der Domcapelle und der Gesang des functionirenden Priesters.

In richtiger Würdigung dieser bedauerlichen Sachlage wurden unseres Erinnerns bereits 1857 Untersuchungen und Erhebungen über den Zustand jener Orgel, über die vorzunehmenden Reparaturen und deren Kostenanschläge gemacht. Endlich bildete sich Behufs der Beschaffung der Geldmittel 1864 ein Orgelbauverein. Das Kriegsjahr 1866 lähmte jedoch seine Thätigkeit; die Beiträge gingen nicht mehr regelmässig ein. Hatte auch die Beurbarungs-Commission in ihrer rühmlich bekannten werkthätigen Weise vordem zu jenem Zwecke eine jährliche Unterstützung von 400 Fl. gezeichnet, so erübrigte seither doch nur ein Capital von etwa 1800 Fl. Da aber die Ausführung des Orgelbauprojectes mindestens die sechszehnfach grössere Summe erforderte, so wären beim früheren Fortschritt der Dinge wohl noch viele Jahrzehende bis zur Erwerbung einer neuen Orgel verflossen, hätte nicht diese Frage auf eine höchst überraschende Art ihre schnelle Lösung gefunden.

Auf einer Geschäftsreise begegnete Herr Verlagsbuchhändler Herder dem durch seine zahlreichen und grossartigen wohlthätigen Stiftungen bekannten Engländer Sutton. Die Erwähnung unserer Orgelbau-Angelegenheit genügte Herrn Sutton, um sofort eine Untersuchung des hiesigen Werkes durch Sachverständige zu veranlassen. Ihr Gutachten fiel dahin aus, dass eine durchgreifende Reparatur höchst nöthig, allein, der unverhältnissmässig bedeutenden Kosten halber, nicht lohnend, daher die Aufstellung eines ganz neuen Werkes dringend angezeigt wäre. Alsbald gab nun Herr Sutton einer renommirten Orgelbaufabrik in Brügge den Auftrag zur Anfertigung einer Orgel nach den

neuesten Principien. Dieses Werk besitzt 3000 Pfeifen und 56 Register, während die hiesige alte Orgel[1]) nur 1936 Pfeifen nebst 24 Registern zählt, und soll 3000 Pfd. St. (36000 Fl.) kosten — ein wahrhaft fürstliches, hochherziges Geschenk eines Ausländers!

Olmütz. Ueber heilige Gräber in der Charwoche. Seitdem endlich ein entschieden besserer Sinn für christliche Kunst erwacht ist, wird von Jedermann, der die Bestimmung der Künste im Dienste der Kirche etwas tiefer erfasst und zu würdigen weiss, unter Anderem auch der bisherige Bau der sogenannten h. Gräber in der Charwoche getadelt und unbedingt vor weiterer Nachahmung einer solchen Darstellungsweise gewarnt, weil sie zu sehr an die Scenerieen auf der modernen Schaubühne im Theater erinnert und zu wenig von höherem künstlerischen Schaffen an sich trägt. Männer von Autorität, wie Jakob in seinem Werke „die Kunst im Dienste der Kirche" (II. Aufl. S. 266), so wie Pfarrer Laib und Decan Dr. Schwarz in ihrer ausgezeichneten Zeitschrift „Kirchenschmuck" (Stuttgart, Jahrgang 1862, Heft 5, 1867 und 1868 Heft 4), rathen, zu den alten Mustern dieser Art zurückzukehren oder bieten neue Studien zu einer würdigeren Errichtung von h. Gräbern in der Charwoche. Durchaus wird in allen diesen praktischen Winken das Schwierige der Aufgabe betont und gewiss nicht mit Unrecht, wie jeder Künstler und Kunstfreund erfährt und bekennt, so er mit einer würdigen Lösung dieser Frage sich näher befassen wollte. Jedoch ein gewisser Herr Zbitek in Olmütz scheint über alle Schwierigkeiten hinaus zu sein; denn in der Ankündigung seiner h. Gräber aus Glasmosaik, im dorischen (!) Stile, wie unter Nr. 11 besonders hervorgehoben wird, spricht er mit aller Unbedenklichkeit aus, dass er in seiner Fabrik (!), wie man seine Anstalt nennen muss, ein prachtvolles, im erhabenen Geiste der katholischen Kirche gehaltenes h. Grab für die Charwoche liefere! Wie aus seiner Anzeige hervorgeht, hat er bereits viele Kirchen mit seinem Fabricate beglückt, und es werden mehrere Lobesdecrete über seine Leistungen von Seelsorgern (!) wörtlich angeführt. Wahr werden letztere allerdings sein; aber traurig genug für unsere Gegenwart, wenn Priester den mit Recht ausgesprochenen Schwierigkeiten gegenüber, welche obige Autoritäten über Errichtung eines h. Grabes in der Charwoche machen, mit allen möglichen Ausdrücken des Lobes einer Leistung von Herrn Zbitek huldigen! — Möchte doch wenigstens fernerhin keine Kirche mehr ein derartiges h. Grab sich verschaffen, sondern an die würdigen Vorbilder des Mittelalters und besseren Neustudien sich anschliessend ein solches herzustellen suchen!

Aus Tirol. Die alte gothische Wallfahrtskirche von Seefeld wird nun allmählich einer Restauration unterzogen, für welche es dem Kloster Stams, dem das Patronat gehört, gewiss nicht an Mitteln fehlt. Man beginnt mit dem Presbyterium; Rippen und Kappen des Gewölbes werden stilgemäss restaurirt. Ein gothischer Altar ist durch Michael Stolz, welcher für solche Aufträge viel Geschick hat, nahezu vollendet. — In der Kirche von Steinach sind die Fresken an der Decke des Chores vollendet; da für das Presbyterium die Geldmittel fehlen, so begann Mader vorläufig den Freskencyklus in der Kirche von Kematen. — Die schönen Fresken von Steinach sind mit einer Einfachheit ausgeführt, die fast an das Symbolische streift und der Composition nahezu den Charakter von Basreliefs verleiht. — Plattner hat in der Friedhofscapelle zu Innsbruck die neun letzten Dinge — ernste allegorische Gestalten — in den Gewölbekappen vollendet.

Rom. Eine der ältesten Abbildungen Christi befindet sich im christlichen Museum des Vatican, wohin selbe aus den Katakomben von S. Calisto gebracht worden. Es ist ein Profilbild und setzt eine geübte Hand des 3. oder längstens 4. Jahrhunderts voraus. Auch die Technik weist auf ein hohes Alter, indem das Bild enkaustisch gemalt, und durch eingedrückte sich kreuzende Linien zum scheinbaren Mosaikbilde gemacht ist. Deutlich zeugt es von dem Streben, ein wahrheitsgetreues Bild des Heilandes zu geben. Bei aller Grossartigkeit der Formen ist doch der jüdische Typus unverkennbar, der sich vornehmlich in der vortretenden Unterlippe und im zurückweichenden Kinn ausspricht. Aber in der hohen gewölbten Stirn und der ohne Vertiefung mit ihr verbundenen, langgestreckten, knochigen Nase liegt unbeugsame Festigkeit, gestärkt durch den sicheren Blick des grossen offenen Auges und den Ausdruck von Entschiedenheit in den vollen und doch geschlossenen Lippen, die der leichte Mundbart vollkommen freilässt. Der lange Kinn- und Backenbart deutet auf das reife Mannesalter von etwa 30 Jahren, das glatt gescheitelte, in Locken auf Nacken und Schultern fallende Haupthaar auf einen Schönheitssinn des Künstlers, der sich wie immer möglich mit dem Bestreben nach Naturwahrheit vereinigt.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

1) Die grössten Orgeln befinden sich in Harlem mit 8000 Pfeifen und 60 Registern und in Freiburg in der Schweiz mit 7800 Pfeifen und 67 Registern.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 18. Köln, 15. September 1870. XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Weltschöpfung von Cornelius.

Peter v. Cornelius hat die Weltschöpfung in der Ludwigskirche zu München dargestellt.

Innerhalb des Thierkreises, auf dem Bogen des Himmels thronend, sehen wir den Herrn und Schöpfer der Welt unter dem Bilde eines bejahrten, aber in der vollsten Blüthe seiner Kraft stehenden Mannes. Das starklockige Haupthaar, ein charakteristisches Merkmal männlicher Vollkraft, erhebt sich mächtig über der hohen Stirn und fällt mit dem in dreifacher Abstufung sich verdichtenden Baarthaare zusammen, dass es wie ein gewaltiger Nimbus das schöne, ausdrucksvolle Antlitz umschliesst. Der Herr ist im höchsten Moment des Schaffens begriffen, indem er zugleich ordnend den auf den Wink seiner Finger aus dem Nichts hervorgerufenen Himmelskörpern, der Sonne und dem Monde, ihre unveränderliche Bahn anweist. Dieser doppelte Moment des Schaffens und Anordnens spricht sich offenbar in der bewegten Erhebung der Arme, wie in dem Rühren der beiden Zeigefinger aus. Cherubim, jene bekannten Gestalten des alten Testamentes, sehen wir auch hier, in anbetungsseliger Liebe zum Herrn aufschauend, mit ihren Händen den Erdball tragen und halten, der ihm zum Schemel seiner Füsse dient. Mit vier Flügeln, wovon zwei ihren Leib bedecken, schildert sie Ezechiel in einer Vision. In Uebereinstimmung damit, wie nach dem Vorgange anderer Künstler, lässt auch Cornelius ihren Leib in Flügeln endigen; man glaubte die geistige Wirksamkeit und schnelle Thatkraft dieser Wesen auf keine bezeichnendere Weise veranschaulichen zu können, ähnlich, wie bei den Persern Ormuzd, als reines Lichtwesen ursprünglich darstellbar, späterhin durch eine in die Höhe schwebende, nach unten in einen Flügelleib endende Halbfigur wenigstens angedeutet wurde.

Hoch oben, in der unbeweglichen, vom höchsten Glanz erfüllten Himmelssphäre erblicken wir im Halbkreis die dreifach geflügelten Seraphim, diese entkörperten Wesen, die über Gott Vater schwebend und das grosse Halleluja anstimmend, ihr „dreimal heilig ist der Herr Zebaoth", von der Höhe in alle Lande rufen. Es sind die Seraphim, wie sie Jesaias in seinem Gesichte sah. [1])

Auch Cornelius hat sich an diesen ältern prophetischen und künstlerischen Typus angeschlossen, und dabei eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit und Lieblichkeit in der Bildung der Köpfe entwickelt.

Zu beiden Seiten Gott Vaters erscheinen, nicht bloss als die einzelnen Ausströmungen, Wirkungen und Zeugen, sondern zugleich als die thätigen Mithelfer und Vollstrecker des schöpferischen Wortes, fünf andere Engelchöre mit den Attributen und in der Ausübung ihres Amtes begriffen, huldigend und unter Lobgesängen in den allgemeinen Chor miteinstimmend, zuerst in der Nähe des Thrones Gottes, zu beiden Seiten der Cherubim; die Fürstenthümer oder Throni, die als die unmittelbaren Theilnehmer und lebendigen Spiegel der göttlichen Macht und Herrlichkeit prächtige, reich gefaltete Gewänder und kostbare, mit Edelsteinen und Kreuzen geschmückte Kronen tragen. In tief anbetender, verehrender Stellung bringen sie in Schalen dampfendes Räucherwerk als reines Opfer dem Herrn dar. Huldigend legt ihm

1) C. VI, 2.

einer der Engel seine goldene Krone zu Füssen, während ihm gegenüber ein anderer in andächtiger Hingebung mit gefalteten Händen aufs Knie gesunken ist. Den Thronen liegt es ob, von der Fülle der göttlichen Liebe und Macht durchdrungen, ohne Unterlass den Herrn anzuschauen; es ist aber mehr Sitte deutscher, als anderer Künstler, ausser ihnen noch vorzüglich die Erzengel mit köstlichen Gewändern und goldenen Kronen zu schmücken. Man denke an die Eykischen Altarbilder und an Albrecht Dürer's Verkündigung im Leben der Maria.

Ueber ihnen, etwas tiefer zurück, sehen wir zur Rechten Gott Vaters die anmuthsvollen Gestalten der Kräfte oder Tugenden (*Virtutes*), die man nach der vorliegenden Darstellung auch Künste nennen dürfte. Cornelius hat ihnen Zither und Harfe in die Hände gegeben, zunächst, wie es scheint, um sie als die Verkündiger der göttlichen Weltschöpfung und, insofern das Saitenspiel auch das Symbol des Gottesdienstes ist, als Vorsteher der religiösen Dichtkunst und Musik und damit endlich auch in weiterer Beziehung als die Vertreter aller übrigen Künste zu bezeichnen. So auf ihren himmlischen Ursprung zurückgeführt, erscheinen die Künste vorzugsweise als eine Offenbarung der höchsten und tiefsten Geheimnisse der Weltschöpfung. In den sie repräsentirenden Engeln liegt mithin der Begriff des Könnens, der selbständig schaffenden Geisteskraft ausgesprochen, und wenn Cornelius das Antlitz derselben mit dem sanften Reiz halbentknospeter Jugendschöne und ihr Haupt mit einem Kranz von Blumen schmückte, so wollte er damit nichts Anderes, als das tiefere, den Künsten zum Grunde liegende, nie alternde Leben der Seele, des Gemüthes und der Phantasie andeuten.

Ihnen gegenüber erblicken wir die Würden oder Einsichten (*Sapientiae*), die wir von jetzt an auch Wissenschaften nennen dürften; zwei jugendlich ernste Gestalten, die eine mit Himmelskugel und Zirkel, die andere mit dem Stundenglas, die Tiefen der Schöpfung nach Raum und Zeit zu ermessen. Sie bezeichnen das Wissen, welches aus dem Betrachten des Vorhandenen hervorgeht und in der Erkenntniss der beiden ewigen Grundprincipien, der Dinge, des Raumes und der Zeit sich vollendet. Ihr Haupt ist mit dem Lorber geziert.

Hoch über ihnen zur Linken Gott Vaters, erscheinen die Gewalten (*Potestates*) mit Palmzweig, Friedensstab und Erdgloben, das Haupt mit der Mauerkrone bedeckt, lauter Sinnbilder der auf Sieg, Ueberwindung und Gesetz gegründeten Macht des Friedens, und ihnen gegenüber, die Herrschaften (*Dominationes*) mit Buch und Schwert, wodurch die Gerechtigkeit, mit dem Herrscherstabe, wodurch die ausübende Gewalt, und mit dem Oelzweige, wodurch die Gnade, diese drei Hauptgrundlagen aller göttlichen und menschlichen Herrschaft, bezeichnet werden.

An diese eben beschriebenen himmlischen Chöre, in welchen wir das gesammte geistig-sittliche und socialpolitische Leben der Menschen vollständig repräsentirt sehen, reihen sich noch die beiden Ordnungen der Engel, für deren Darstellung der Künstler die beiden abgesonderten Ausschnittfelder oder Kappen des Bandgewölbes bestimmt hat. Die schützenden und vermittelnden Engel kommen in das Halboval an der Seite des Weltgerichtes, wo die Gruppen der Seligen aufsteigen. Hier sehen wir Raphael, den Führer des Tobias, und Gabriel, den Engel der Verkündigung, die das Geschäft über sich haben, die Auserwählten des Herrn zu schirmen und die geistige Gemeinschaft zwischen der Menschheit und Gott zu vermitteln; ferner Uriel, der mit dem Senkblei die Tiefen des neuen himmlischen Jerusalems misst, und die drei Heilsengel, welche Abraham erschienen. In dem Aussschnitte nach der Seite der Hölle zu dagegen die abwehrenden oder streitenden Engel: Michael den Ueberwinder und Schiedsrichter der Bösen, mit der Wage zu seinen Füssen, und die ihm dienenden Engel, welche theils den Drachen tödten, theils ihn fesseln und anketten.

Damit schliesst und rundet sich der Bilderkreis vollständig und befriedigend in sich ab; und gewiss wird es Jedem, auch nach bloss oberflächlicher Kenntnissnahme des Inhaltes einleuchten, mit welcher künstlerischen und philosophischen Weisheit und mit welcher Tiefe dichterischer Gestaltung Cornelius seinen Gegenstand aufgefasst und behandelt hat. In dieser Hinsicht ist seine auch durch Klarheit, Einfachheit und harmonische Vollendung des Ganzen und Einzelnen ausgezeichnete Darstellung von kunsthistorischer Bedeutung. Noch niemals ist die Weltschöpfung, überhaupt ein seltener Gegenstand künstlerischer Darstellung, in so erschöpfender Vollständigkeit aufgefasst, und mit den das geistige Leben des Universums und der Menschheit bewegenden und beseelenden Kräften in eine so innige und anschaulich lebendige Verbindung gebracht worden als von Cornelius. Bei der Bildung dieser durch Bibel und kirchliches Dogma gebotenen neun Engelchöre schwebte dem Künstler ohne Zweifel die Dante'sche Lehre von den neun himmlischen Sphären des Paradieses vor Augen, die von den Engeln, als den sie leitenden geistigen Kräften, Kraft und Bewegung empfangen: von den Engeln, deren Wirksamkeit wiederum von dem Einfluss der höchsten göttlichen Intelligenz bedingt ist.

die, selbst unveränderlichen Wesens, im Empyreum, dem ewigen Mittelpuncte der Welt, thront und von hier aus jenen himmlischen Mächten ihre bewegende Kraft in unterschiedlicher Weise mittheilt, gleich der Seele, die eins bleibend, doch in den verschiedenen Gliedern des Körpers in verschiedener Weise sich wirksam zeigt. Wie die Engelchöre die lebendigen Spiegel der höchsten Gottheit sind, so erscheinen andererseits auch wieder die Sphären und deren Bewohner als der Abglanz der Engel und deren höheren Erkenntniss. In die Mysterien und Geheimnisse dieser, in den menschlichen Verhältnissen auf Erden sich wiederholenden göttlichen Weltordnung, hat uns Cornelius mit Hülfe seiner Kunst einen hellen Blick thun lassen.

Betrachten wir die Art, wie Cornelius den Weltenschöpfer ruhig auf dem Bogen des Himmels über der Erdkugel thronen lässt, während der Oberkörper desselben und die geistig belebten, aber dennoch kräftig festen Züge des Angesichts und der unbewölkte, durchdringende Feuerblick des Auges in mächtiger Bewegung begriffen sind: dann werden wir eingestehen müssen, dass er kaum auf genügendere Weise die Bedeutung und Würde des Momentes durch seine Kunst hätte wiedergeben können. Es spricht sich darin das Wesen der festgegründeten, in sich selbst sicher ruhenden und doch lebendig aus sich herausschaffenden Allmacht, das ewige Schöpfungswort: „Es werde Licht!“ in klaren Zügen aus. Wir sehen darin die Einheit des göttlichen Willens und der göttlichen That, nicht bloss das Sein, sondern auch das Werden, und wiederum nicht bloss die an die Handlung geknüpfte Bewegung, sondern zugleich auch die vom göttlichen Wesen unzertrennbare Ruhe veranschaulicht vor uns. Es ist die höchste Concentration und Manifestation der Kraft, die sich bei dem vollkommensten Wesen nicht als Anstrengung und Spannung, sondern als freie, ruhigheitere Thätigkeit erweist.

Gott Vater bildet hier, sowohl innerlich als äusserlich, den bewegenden und belebenden Mittelpunct des Ganzen und die Abgewandtheit der im Handeln begriffenen Engelchöre, der Künste und Wissenschaften, von ihm ist nur scheinbar, da sie vielmehr in seliger Selbstvergessenheit die Herrlichkeit des Herrn anschauend, zu seinem Ruhme die Pflichten ihres Amtes ausüben. Wir können demnach sagen, wie durch Buonarotti und Raphael, und um der altdeutschen Kunst auch ihre Ehre zu lassen, durch Eyck und Dürer, in der Gestaltenbildung Gott Vaters, so ist durch Cornelius in der Auffassung und Darstellung der Weltschöpfung ein wesentlicher Fortschritt geschehen, indem die beiden Grundmotive derselben, Gott Vater und die Engel, in ihrer gegenseitig darin ausgesprochenen Beziehung erst durch ihn ihre vollständige Ausbildung empfangen haben.

Bei Betrachtung der vorliegenden, wie jeder anderen abbildlichen Darstellung Gott Vaters ist nie ihre symbolische Natur und Bedeutung aus dem Auge zu lassen. Die Bezeichnung des Herrn der Welten, im Fortgang der christlichen Kunst nicht zu vermeiden, nahm erst nach langen Umschweifen, als die letztere zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt war, individuelle Gestaltungen an. Vor dem 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung wagte man noch nicht einmal den Weltheiland in unmittelbarer Persönlichkeit darzustellen, und gewiss wurde damals und in den nächstfolgenden Jahrhunderten, wie die Mosaiken in den Hauptaltarnischen der älteren Basiliken beweisen, der Weltschöpfer nicht anders, als durch eine Hand aus den Wolken angedeutet.

Während man jetzt begann, die Ideen und Thatsachen des Christenthums unmittelbar durch Abbildung selbst der heiligen Personen zu vergegenwärtigen, gewöhnte man sich auch daran, in Christus zugleich den würdigsten Gegenstand künstlerischer Darstellung zu verehren. Sein Bild trat an die Stelle Gott Vaters in symbolischer Bedeutung auf ähnliche Weise, wie früherhin etwa der gute Hirte als Symbol für Christus gebraucht worden war. So sehen wir Gott Vater unter dem Bilde des Sohnes in den musivischen Darstellungen der St. Markuskirche zu Venedig, und in einigen Fresco-Gemälden des Campo Santo in Pisa, welche sämmtlich theils dem 12., theils dem 13. Jahrhunderte angehören mögen. Als aber die Kunst freier sich entfaltete, und auch die Kirche fortfuhr, ihr Bewilligungen zu machen, die sie nicht umgehen, wohl aber zu ihren Zwecken benutzen konnte, sehen wir das Bild des ewigen Vaters in selbständiger Gestaltung aus der symbolischen Verhüllung heraustreten.

Eines der ältesten Beispiele dafür finden wir in der Darstellung Hiob's unter seinen Freunden im Campo Santo, die man jetzt allgemein dem Francesco da Voterra aus dem 19. Jahrhundert zuschreibt. Aber der Typus des Weltheilandes ist in Italien bis zur Zeit Fiesole's und darüber hinaus bis Buonarotti vorherrschend, der den Weltschöpfer in eigenthümlicher Greisenbildung gestaltete, während auch in den Niederlanden die Eyck's und in Deutschland Albrecht Dürer selbständige Typen dafür erfanden, wobei sich jene allerdings mehr im Charakter der von ihnen begründeten Christusgestalt hielten, und dieser in völlig unabhängiger Entwicklung sich der Kunstbildung Michael Angelo's näherte. Seitdem verlor das Bild Gott Vaters mehr und mehr an künstlerischer und dichterischer Bedeutung, und wir können wohl sagen

dass erst Cornelius wieder in seinen Zeichnungen zu Dante's Paradiese bewies, dass er Willens sei, die Greisengestalt des Herrn der Welt, wie sie durch jene Meister in den Bereich der Kunst eingeführt worden war, aufs Neue in ihre Rechte einzusetzen. Mit glänzendem Erfolg ist dies, wie wir gesehen haben, in seiner Weltschöpfung geschehen.

Die Geometrie in ihrer künstlerischen Bedeutung für die Architektur und Tektonik.

Von Eb. Wulff, Architekt.

> „Gerade, weil die Baukunst die unorganische Natur gestaltet, die in der Wirklichkeit am wenigsten den Eindruck des Schönen macht, ist sie gezwungen und berufen, die Gesetze der Kunst am bestimmtesten und schärfsten auszuarbeiten . . . ."
>
> Schnaase's Kunstgeschichte.

Musik und Architektur. Das Grundgesetz der architektonischen Harmonie. Die geometrische Gesetzmässigkeit der sog. „Gefühlslinie".

Friedrich von Schlegel nennt irgendwo die Baukunst „gefrorene Musik" und dieser Vergleich ist so zutreffend, dass ich zur Erläuterung derjenigen Principien, welche ich in gegenwärtiger Schrift entwickeln werde, keine passendere Analogie aufstellen kann, als die Grundgesetze der Harmonie der Töne. — Die Tonreihe, welche die Stimme durch Steigen oder Fallen von der Höhe zur Tiefe oder umgekehrt durchläuft, ist einer Theilung in unendlich viele Unterschiede fähig. Man suchte daher schon in den ältesten Zeiten diejenigen Töne zu fixiren, welche in einem gewissen verwandtschaftlichen Verhältnisse zu einander stehen. Weil nun das Ohr nicht scharf genug ist, um die absolute Richtigkeit dieses Maasses herauszufinden, so soll Pythagoras, wie Plutarch erzählt, ohne Rücksicht auf das Gehör durch blosse Anwendung der Mathematik die in harmonischer Wechselwirkung stehenden Töne zu bestimmen gesucht haben. Andere suchten nur durch das Gehör, noch andere durch die Verbindung beider, denselben Zweck zu erreichen. Erst nach Verlauf langer Jahrhunderte, nachdem unzählige und complicirte mathematisch-theoretische Untersuchungen den gesuchten Zweck nicht erreicht hatten, gelangte man zu jenem einfachen Grundgesetze der gegenwärtigen Harmonielehre, welches in seinem letzten Grunde auf dem blossen Naturgesetze der Vibration beruht. Unsere Analogie verlangt, dass ich dieses Gesetz in Kürze anführe. — Setzt man eine Saite in Schwingung, so schwingt sie bekanntlich nicht allein als Ganzes, wodurch der Grundton erzeugt wird, sondern sie vibrirt zugleich in aliquoten Theilen, durch welche Einzelschwingungen andere, mit dem Grundtone zusammenklingende Töne erzeugt werden. Hörbar sind bei diesem Zusammenklingen zwar nur die Glieder des sog. grossen Dreiklanges, mittelbar ergeben sich aber aus diesen Gesammtschwingungen der Saite jene acht, unsere Tonleiter bildenden Haupttöne, welche, aus der unendlichen Reihe der verschiedenen zwischenliegenden Töne naturgemäss sich ausscheidend, die Grundlage aller musicalischen Harmonie bilden. Indem nun jeder der so erzeugten Töne wieder als Grundton für andere Tongeschlechter auftritt, deren Einzelglieder sich dann weiter *in infinitum* vermehren, entsteht jene ausgebreitete Familie von Tönen, die, wenn sie auch unendlich gross ist, doch durch das Band strengster Verwandtschaft gekennzeichnet ist, so dass jeder fremde Eindringling sofort erkannt und zurückgewiesen wird. Wir können also sagen, dass in dem Einen Grundtone jeder musicalischen Composition die ganze Scala aller jener Töne unmittelbar und mittelbar schon enthalten ist, die allein zur Verwendung kommen dürfen, wenn wirkliche Harmonie erzeugt werden soll.

Der Vergleich mit der Architektur ist durch das Gesagte nahe gelegt. Man unterscheidet heutzutage zwei Hauptrichtungen unter den Architekten, von welchen die eine dem Gefühle, d. h. dem Auge allein das Recht zuspricht, die Harmonie der Verhältnisse in der Architektur zu bestimmen, während die andere sich bemüht, mathematische Proportionen aufzufinden, durch deren Anwendung die Harmonie aller Theile zu erreichen sei. Die Vertreter der ersteren Richtung finden sich vornehmlich unter den Vorkämpfern der classischen Stile, weil bei diesen, trotzdem einige Aesthetiker das Proportionsgesetz des goldenen Schnittes in ihnen erkannt haben wollen, die Anwendung geometrischer Regeln zur Bestimmung der einzelnen Verhältnisse auf den ersten Blick allerdings fern zu liegen scheint. Letzteres mag darin seinen Grund haben, dass die classischen Ordnungen in allen ihren Maassen bis zu einer gewissen Gränze genau festgestellt sind, so dass sie denjenigen, der sie zur Verwendung bringt, mehr oder minder der Mühe überheben, sie selbständig und von Grund aus proportioniren zu müssen, wie dieses bei den mittelalterlichen Stilen der Fall ist.[1]) Wir begegnen daher

1) Hiermit will ich natürlich nicht in Abrede stellen, dass auch in den classischen Bauweisen dem Architekten trotzdem in der Proportionirung und Decoration des Details noch ein grosser Spielraum bleibt, wie wir dieses vornehmlich bei den berliner Bauten bemerken, bei welchen alle Abstufungen von der grössten Einfachheit bis zur höchsten, schwerlich noch zu übertreffenden Eleganz in der Durchbildung des Details vor Augen treten.

weder in der älteren noch neueren Renaissance, einige schwache Versuche abgerechnet, dem Bedürfnisse nach allgemeinen, für die gesammte Baukunst geltenden Regeln, aus welchen sich doch meiner Meinung nach allein eine wahrhaft neue selbständige Blüthe der Architektur entwickeln kann. — Anders verhält es sich mit den mittelalterlichen Stilen, die bei ihrer grösseren Beweglichkeit und Verschiedenartigkeit in der Verwendung naturgemäss das Bedürfniss nach einem beweglichen Proportionsgesetz zur Beherrschung der Massen erzeugen. Welcher Architekt, der sich bewusst ist, dass die Gesetzmässigkeit als solche die erste Grundbedingung künstlerischer Harmonie ausmacht, möchte es z. B. unternehmen, die tausend und abertausend Maasse und Verhältnisse eines reichen gothischen Domes nach dem Gefühle allein zu bestimmen?! Und leuchtet nicht in Wahrheit aus dem krystallinischen Aufbau eines reichen gothischen Bauwerkes, ich erinnere z. B. an den Kölner Dom, eine so präcise und klare Proportionirung der Massen wie der Einzeltheile hervor, dass man mit Nothwendigkeit den Schluss ziehen muss, es habe zur Bestimmung all dieser unzähligen Verhältnisse unbedingt ein ordnendes geometrisches Princip zu Grunde gelegen? — Wir begegnen daher in der neueren Zeit, welche die mittelalterlichen Style wieder zur Anerkennung bringt, vielfachen Versuchen, nicht nur an einzelnen gothischen Baudenkmalen das geometrische, alle Theile beherrschende Grundgesetz, den sog. „Schlüssel", zu entdecken, sondern auch feste Systeme für die Proportionirung neu zu errichtender Bauwerke aufzustellen. — Ohne mich vorab auf diese Versuche, so wie auf die leider sehr spärlichen Geschichtsquellen, welche uns über die Proportionirung der Verhältnisse im classischen Alterthum und Mittelalter berichten, näher einzulassen, werde ich meine eigene Anschauung der Sache in kurzen Worten darzulegen suchen, indem ich dadurch zugleich Veranlassung zur öffentlichen Besprechung dieser höchst wichtigen Angelegenheit zu geben hoffe. Ich nenne sie wichtig, weil mir eine vorurtheilsfreie Würdigung der verschiedenen Baustile und eine Verständigung der vielfach so sehr divergirenden Richtungen in der Architektur nur auf dem Boden einer für alle Bauweisen gültigen Harmonielehre möglich erscheint.

Indem ich als erwiesen annehme, dass die Gesetzmässigkeit als solche die erste Grundbedingung jeder künstlerischen Harmonie bildet, und dass ferner unter allen Künsten Musik und Architektur in ihrer ästhetischen Wirkung [1]) und daher auch in ihrem harmonischen Grundgesetze die meiste Verwandtschaft haben, suche ich nach Analogie der Musik das harmonische Grundgesetz der Architektur festzustellen. Hierbei komme ich zu folgendem Schlusse: Was in der Musik der Grundton ist, aus welchem sich alle mit ihm und unter sich in richtigem Tonverhältnisse stehenden Töne naturgemäss entwickeln, indem die unzähligen, zwischenliegenden Töne als unrein verworfen werden, das ist in der Architektur die Grundfigur eines jeden architektonischen Werkes, aus welcher sich alle unter einander in harmonischer Beziehung stehenden Maasse und Verhältnisse naturgemäss und gleichsam von selbst ergeben, indem alle anderen, in keiner Beziehung zur Grundfigur stehenden Verhältnisse ebenso naturgemäss ausgeschlossen werden müssen. Unter Grundfigur eines architektonischen Werkes verstehe ich diejenige einfachste harmonische Figur, von welcher alle anderen complicirteren Figurationen, Linien und Verhältnisse desselben Werkes nach dem Gesetze der geometrischen Verwandtschaft abgeleitet erscheinen. Wie es in der Musik verschiedene Grundtöne gibt, die natürlich nur in reiner Bildung, d. h. wenn sie durch streng gesetzmässige Vibration erzeugt sind, ästhetische Bedeutung gewinnen, ebenso kommen auch in der Architektur und Tektonik vielerlei Grundfiguren zur Anwendung, die jedoch auch von streng gesetzmässiger, also geometrischer Bildung sein müssen, wenn sie von künstlerischer Wirkung sein sollen. Wie sich ferner aus den einzelnen Grundtönen die Tongeschlechter ergeben, so entwickeln sich aus den verschiedenen Grundfiguren die einzelnen geometrischen Systeme. Ich versuche also, um mich kurz auszudrücken, nach Analogie der Musik ein „architektonisches Vibrationsgesetz" aufzustellen, welches die ganze Scala aller in der Architektur harmonisch wirkender Verhältnisse zu erzeugen im Stande ist. Ich erinnere daran, dass ein solches Grundgesetz die Fundamentalbedingung zur Entwicklung einer ästhetischen Logik in den Gestaltungen der Architektur und Tektonik ist.

Bevor ich zu der Frage übergehe, auf welche Weise sich aus den einzelnen Grundfiguren alle mit diesen und unter sich in harmonischer Wechselbeziehung stehenden Verhältnisse naturgemäss, d. h. durch das den Grund-

1) Ausser Friedr. v. Schlegel führe ich noch Leibnitz an, welcher die Bemerkung macht, dass die Wahrnehmung schöner geometrischer Verhältnisse dem Auge einen analogen Genuss gewährt, wie dem Ohr die Wahrnehmung harmonisch sich zu einander verhaltender Töne; ferner L. Baptista Alberti, welcher von der Analogie der Symmetrie und Proportionalität mit der musicalischen Harmonie spricht u. s. w. Erst neuerdings ist die Analogie zwischen Musik und Baukunst durch Gervinus („Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst. Leipzig, 1868.") bestritten worden, dessen oberflächliche Behauptungen jedoch bereits gebührend zurechtgewiesen sind. (Siehe „Deutsche Kunstzeitung", XIV. Jahrg., „Kritische Streifzüge auf dem Gebiete der Aesthetik.")

figuren innewohnende Bildungsgesetz von selbst ergeben und wie man aus ihnen alle Verhältnisse eines architektonischen Werkes bis zum kleinsten Detail entwickeln kann, so dass dasselbe, wie es schon von Vitruv als Bedingung aufgestellt wird, durch ein einheitliches Proportionsgesetz vollkommen beherrscht erscheint, muss ich das Nothwendige über die mathematisch-gesetzmässige Bildung aller in der Architektur vorkommender Linien anführen und den Nachweis liefern, dass bei ihnen nicht weniger, als bei der Bestimmung der Verhältnisse die mathematische Gesetzmässigkeit das ordnende und Harmonie erzeugende Princip ist. — Man unterscheidet in der Architektur mit einer gewissen Strenge die sog. „Gefühlslinien" von denjenigen, die sich mathematisch construiren lassen. Zu letzteren rechnet man gewöhnlich die gerade Linie, den Kreis, die Zusammenstellungen von tangential in einander überlaufenden Kreisbogen, die Kegelschnitte und einige andere. Alle diese Linien wendet man stets in möglichst reiner Bildung an, indem man jeden Verstoss gegen ihr inneres Bildungsgesetz, z. B. eine plötzliche Abweichung in der Richtung der geraden Linie, eine unmotivirte Ausbauchung des Kreises oder der Ellipse, sogleich auch als Verstoss gegen ihre harmonische Wirkung auffasst. Ein geübteres Auge wird ferner der richtig construirten Ellipse sofort den Vorzug vor ihrer, aus tangential in einander überlaufenden Kreisbogen construirten Schwester geben und sich, wenn auch vergeblich bemühen, für die aus Viertelkreisen zusammengesetzte ionische Schneckenlinie eine entsprechende richtige Kreisevolvente zu zeichnen. Hiedurch erkennt man offenbar an, dass das harmonische Moment der genannten Linien, d. h. diejenige Eigenschaft, die dem Auge eine künstlerische Befriedigung gewährt, allein in ihrer reinen geometrischen Gesetzmässigkeit beruht. Nur bei den „Gefühlslinien", welche man nicht mit geometrischen Hülfsmitteln zu construiren, sondern aus freier Hand zu ziehen pflegt, scheint man vielfach die mathematische Gesetzmässigkeit nicht vorauszusetzen. Und doch beruhen auch diese auf streng geometrischer Grundlage, wie ich denn überhaupt die Behauptung aufstelle, dass es in der Architektur keine vollendet harmonische Linie gibt, die nicht ein bestimmtes mathematisches Bildungsgesetz aufs strengste befolgt. Nur weil dieses Gesetz bei den Gefühlslinien nicht so nahe liegt, wie z. B. bei der geraden Linie und dem Kreise, hat man sich gewöhnt, seine Existenz zu läugnen. Nachdem jedoch die analytische Geometrie die Bildungsgesetze gekrümmter Linien zu erschliessen begonnen hat, sehen wir, dass sich die Gefühlslinien entweder direct auf die Ellipsen, Parabeln, Hyperbeln, Kreisevolventen, Cykloiden u. s. w. u. s. w. oder auf die unendliche Reihe der gesetzmässig aus diesen sich entwickelnden Modificationen und deren Zusammensetzungen zurückführen lassen. Die einfach geschwungenen Profile, wie der Echinus, die Hohlkehle, der Rundstab geben sich als Hyperbeln, Parabeln und Ellipsen in ihrer ursprünglichen oder abgeleiteten Form zu erkennen. [1]) Aus der Zusammensetzung dieser bilden sich die Profile von mehrfacher Krümmung. Fortlaufende Linien, z. B. die Mäanderverschlingungen, die Meereswelle, die Schlangen- und Rankenlinien, welche theils in ihrer einfachen Gestaltung, theils als Grundformen von fortlaufenden Blätterfriesen verwendet werden, treten als blosse Modificationen streng mathematisch gebildeter, gebrochener gerader Linien, z. B. der Zickzacklinie und des sog. *à la Grecque* auf, welche auch in dieser Urform vielfach in der Architektur zur Anwendung kommen. Man hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, die harten Töne dieser geradlinigen Verzierungen durch Beugung in die weichere Molltonart übergeführt. Alle diese entweder direct fortlaufenden oder aus einzelnen tangential mit einander verknüpften Curven bestehenden Linien würden sich auf ähnliche Bildungsgesetze zurückführen lassen, wie sie z. B. den gestreckten oder verschlungenen Cycloiden, den Kreisevolventen, Spiralen, Neoiden, Conchoiden u. s. w. zu Grunde liegen. Ich werde weiter unten einige Beispiele anführen, wie man aus einzelnen der angeführten Curven auf geometrischem Wege eine unendliche Zahl anderer entwickeln und sie nach dem vorgesetzten Zwecke modificiren kann. Nach all diesem würde dem bildenden Künstler das Studium der geometrischen Constructionen der analytischen Geometrie vielleicht von grossem Nutzen sein, und zwar nicht allein darum, weil er die vorkommenden Curven oft direct oder nach einigen Modificationen benutzen kann, was, nebenbei gesagt, weit häufiger der Fall ist, als man gewöhnlich annimmt, sondern vornehmlich desshalb, weil er sich durch diese Constructionen eine streng gesetzmässige Bildung der Linien überhaupt angewöhnt und sich so eine umfassendere Bildungsfähigkeit derselben aneignet, als wenn er seine Hand nur durch Nachbildung vorhandener Beispiele übt. Ueberhaupt wird durch die angeführten Grundsätze die Möglichkeit eines systematischen Unterrichts im Entwerfen von Gefühlslinien gegeben, welcher, von einfachen und bekannten Curven ausgehend, dieselben in gesetzmässiger Weise so modificirt, dass sie bestimmten ästhetischen

1) Ich erinnere mich, in einer gewissen „Formenlehre für Ingenieure", deren Autor ich leider vergessen habe, die geometrischen Constructionen des Echinus, der Hohlkehle und einiger anderen Gefühlslinien dargestellt gesehen zu haben.

Anforderungen entsprechen. Die freie Erfindung wird hierbei nicht im geringsten beeinträchtigt. Diese ist und bleibt Sache der Phantasie. Die Construction bezweckt nur, die der Phantasie vorschwebenden Linien zum präcisen Ausdrucke zu bringen.

* * *

Die Proportionalität oder Eumetrie in ihrem Verhältniss zur Symmetrie, zum Parallelismus und Tangentialismus. Die Eurhythmie.
Die ästhetische Wirkung einiger wichtigen Proportionen.

Im ersten Theile der vorliegenden Schrift stellte ich als Fundamentalsätze aller architektonischen Harmonie folgende beide Gesetze auf:

1) Jede in der Architektur zur Verwendung kommende Linie muss, wenn sie von harmonischer Wirkung sein soll, irgend ein mathematisches Bildungsgesetz und zwar aufs strengste befolgen.
2) Kein architektonisches Werk kann von durchgreifend harmonischer Wirkung sein, wenn dasselbe nicht vollständig von einem einzigen und einheitlichen Gesetze beherrscht wird, welches alle seine Verhältnisse und Linien in gegenseitige harmonische Wechselbeziehung setzt. Die „Grundfigur" ist die gemeinsame Quelle, aus welcher alle diese Wechselbeziehungen, und zwar auf dem Wege der geometrischen Verwandtschaft abzuleiten sind.

Den ersten Satz glaube ich durch die obigen Erörterungen hinreichend bewiesen zu haben, während die Richtigkeit des zweiten und der auf ihm fussenden Methode zur Proportionirung der Verhältnisse architektonischer Werke noch eines speciellen Nachweises bedarf.

Die erste Anforderung, welche die Kunst an jedes ihrer Gesetze stellt, ist die Einheit des Princips. Man wird zugeben, dass unsere Methode dieser Anforderung genügt, denn sie stellt nur Eine Quelle auf, aus welcher nach dem Einen Gesetze der mathematischen Verwandtschaft alle Maasse und Verhältnisse bis zum kleinsten Detail zu entwickeln sind. In Bezug auf die Einheit des Princips besteht also zwischen den Grundgesetzen der musicalischen und architektonischen Harmonie kein Unterschied. Immerhin kann jedoch noch bezweifelt werden, ob unsere Methode eine künstlerisch berechtigte ist. Um Letzteres zu beweisen, muss ich von denjenigen Gesetzen, welche bereits als richtig erwiesen oder allgemein in der Architektur als Harmonie erzeugend anerkannt sind, ausgehen.

Zu diesen Gesetzen gehört in erster Reihe die streng geometrische Bildung aller architektonischen Linien. Ich habe bereits oben bei der geraden Linie, dem Kreise der Ellipse und überhaupt bei denjenigen Linien, welche man mit geometrischen Hülfsmitteln zu construiren pflegt, angeführt, dass ein Verstoss gegen das diesen Linien innewohnende mathematische Bildungsgesetz auch allgemein als Störung ihrer harmonischen Wirkung angesehen wird. Ferner habe ich dargethan, dass auch den scheinbar gesetzlosen „Gefühlslinien" ein streng mathematisches, jedoch nicht sofort erkennbares Bildungsgesetz innewohnt und dass der verschiedene ästhetische Charakter derselben eben in der Verschiedenartigkeit der von ihnen befolgten Gesetze begründet ist.

Als zweites Harmonie erzeugendes Gesetz nannte ich den Parallelismus, indem ich vorübergehend mehrere Arten desselben andeutete. Auch dieses Gesetz entspricht so sehr den natürlichen Anforderungen des Auges, dass ein Verstoss gegen dasselbe allgemein als eine Störung in der harmonischen Bewegung der Linien aufgefasst wird.

Als drittes Gesetz, welches die Beziehungen nicht parallel laufender Linien ordnet, nannte ich den Tangentialismus, d. h. jenes Gesetz, welches verlangt, dass die Verknüpfung zweier Linien in der Weise geschieht, dass keines der Bildungsgesetze der beiden Linien verletzt wird. Hierauf beruhen die künstlerischen Uebergänge und Verschlingungen architektonischer Linien, von welchen allgemein verlangt wird, dass sie von reiner Bildung seien.

Als viertes, allgemein anerkanntes harmonisches Grundgesetz, dessen Verletzung schon jeden Laien zu erzürnen pflegt, gilt die Symmetrie. Das Aneinanderreihen gleichartiger Grössenverhältnisse, die sog. „Reihung", welche in der Architektur sehr häufig zur Anwendung kommt, betrachte ich nur als eine weitere Durchführung der Symmetrie auf viele Einzeltheile. Symmetrie und Reihung könnte man auch als die einfachste Art der Eumetrie oder Proportionalität auffassen, welche das Verhältniss von 1 : 1 : 1 . . . repräsentirt.

Als fünftes und wichtigstes Grundgesetz der architektonischen Harmonie galt zu allen Zeiten die Proportionalität oder Eumetrie, dessen Forderungen ich in dem oben aufgestellten Satze Nr. 2 aufgeführt habe. Ueber dieses Gesetz ist man einig, nicht aber über die Art und Weise, wie demselben zu genügen sei. [1])

---

1) Dem des Generalbasses Kundigen dürfte es leicht sein, für die hier aufgeführten Grundsätze architektonischer Harmonie die entsprechenden musicalischen Gesetze aufzufinden und so die Verwandtschaft beider Künste sogar bis ins Detail nachzuweisen. So entsprechen offenbar die geraden Linien den einfachen, ungebrochenen Tönen, die gebogenen Linien den gebogenen Tönen. Ihre reine Bildung beruht in der Architektur auf der Gesetzmässigkeit der Geometrie, in der Musik auf der Gesetzmässigkeit der Vibration. Der

Einige sind der Ansicht, hier könne nur das Gefühl maassgebend sein. Dieses wäre ohne Zweifel richtig, wenn der Begriff „Proportionalität“ mit „Idee“ oder „Erfindung“ des Kunstwerkes identisch wäre. Dieses ist aber nicht der Fall, denn die Proportionalität ist, wie schon der Name sagt, nichts Anderes als ein ordnendes Princip für das im Geiste des Künstlers erfundene Bild und dieses in nicht geringerem Maasse, wie der Parallelismus, der Tangentialismus und die Symmetrie. Schon oben nannte ich daher die Eumetrie eine Schwester der Symmetrie. Wenn man nun letztere stets unter kräftigster Zuhülfenahme der Geometrie zu erreichen sucht, wesshalb soll man dann bei ersterer jede geometrische Hülfe verwerfen?! Auch die reine Bildung der Linien, ihren Tangentialismus und Parallelismus erstrebt man, so weit es möglich ist, auf geometrischem Wege. Wesshalb soll man nicht auch denselben Versuch bei der Proportionalität machen? Auch sie ist ja nicht weniger, wie die bereits genannten auf geometrischer Basis beruhenden harmonischen Gesetze, ein Kind derselben Mutter, nämlich der sie alle umschliessenden „Eurhythmie“.

Manche geben zu, dass man beim Entwerfen architektonischer Werke von einfachen geometrischen Grundverhältnissen, denen sie gewisse harmonische Beziehungen zugestehen, ausgehen müsse, verlangen jedoch, dass die Bildung aller Details vom Gefühle allein geleitet werde. Ich frage aber, wo hören die Grundverhältnisse auf und wo fängt die Detaillirung an? Mir kommt das vor, als sollte man nur mit ganzen Zahlen rechnen, die Brüche aber errathen. Zudem wird das Gefühl, und dieses befürchtet man oben am meisten, bei der von uns vorgeschlagenen Methode durchaus nicht beeinträchtigt, denn die Wahl der Verhältnisse bleibt frei, nur bewegt sie sich innerhalb gewisser Gränzen, die sich das richtige Gefühl selbst gezogen hat. Oder ist es nicht etwa Sache des richtigen Gefühles, nur solche Verhältnisse zur Verwendung bringen zu wollen, welche unter sich in harmonischer Wechselbeziehung stehen, alle anderen aber von vornherein auszuschliessen? Genau nach demselben Princip verfährt die Tonkunst, und doch wagt ihr keiner den Vorwurf der Unfreiheit zu machen.

Aus dem Gesagten wird klar, dass mit der Entwicklung aller aus einer bestimmten Grundfigur sich ergebenden Verhältnisse noch lange nicht Alles gethan ist. Im Gegentheil kommt jetzt die wichtigere Anforderung, aus dem System nur solche Proportionen zu wählen, welche dem geforderten ästhetischen Charakter entsprechen. [1]) Eine ausführliche architektonische Harmonielehre würde daher in ähnlicher Weise, wie die musicalische Harmonielehre die wichtigsten Tonverbindungen behandelt, die Wirkung der wichtigsten Proportionen nebeneinander zu stellen und zu vergleichen haben. Ich kann mich hier nur auf einige wenige einlassen, deren Wirkungen ich dadurch zu erläutern suchen werde, dass ich sie mit den Eindrücken der bekanntesten Tonverbindungen vergleiche und hieran einige praktische Beispiele aus den beiliegenden Entwürfen knüpfe. [2])

Tangentialismus mit seinen künstlichen Uebergängen entspricht dem Gesetze über die künstlichen musicalischen Uebergänge. In beiden Künsten bezeichnet man letztere als zart, schroff oder als unvermittelt. Die Symmetrie und Reihung ist in der Musik durch die Gleichmässigkeit der Tacteintheilung, dagegen die Proportionalität durch den Rhythmus der Tactart vertreten. Die Wirkung des architektonischen Parallelismus wird in der Musik durch das gleichzeitige Erklingen derselben Töne in verschiedenen Octaven oder auf verschiedenen Instrumenten erreicht u. s. w. u. s. w. Ich erinnere hier zugleich an die Chladni'schen Klangfiguren, welche gleichsam einen praktisch in die Augen springenden Beweis von der nahen Verwandtschaft zwischen der Harmonie der Töne und Linien geben, indem bei denselben durch ein und dieselbe gesetzmässige Vibration zu gleicher Zeit in vollkommener Wechselbeziehung stehende Figuren und Töne erzeugt werden. Die Figuren sind um so schärfer, je reiner der Ton, und um so complicirter, je höher derselbe ist. Betrachtet man die durch reine Töne erzeugten Figuren etwas näher, so findet man, dass sie mit den zugehörigen Grundfiguren (als solche dienen die verschiedenartig gestalteten Glasscheiben) entweder durch den Parallelismus und Tangentialismus oder durch die Proportionalität und Symmetrie in engster geometrischer Verwandtschaft stehen. Sollte man nun nicht schliessen dürfen, dass dieselbe Vibration, welche einen dem Ohre harmonischen Ton erzeugt, unmöglich eine disharmonische Erscheinung fürs Auge hervorbringen kann, dass also die geometrische Verwandtschaft in der weitesten Bedeutung des Wortes in Wirklichkeit ein Harmonie erzeugendes Princip ist? — Man sträubt sich heutzutage vielfach dagegen, der Geometrie einen bedeutenden Einfluss auf die Gestaltungen der Architektur einzuräumen, weil man von frühester Jugend an gewöhnt ist, dieselbe nur von ihrer verstandesmässigen Seite zu betrachten, von welcher sie allerdings eher Kopfzerbrechen als harmonische Gefühle zu erzeugen im Stande ist. Dieses würde sich meiner Meinung nach bald ändern, wenn man anfinge, auch die für die Baukunst so wichtige künstlerische Seite der Geometrie mehr ins Auge zu fassen, statt durch ihre blosse abstracte Berechnung die künstlerischen Naturen, denen gewöhnlich eine instinctive Abneigung gegen alles Rechnen innewohnt, von derselben abzuschrecken.

1) Es ist dieses ganz derselbe Weg, den wir oben bei der Entwicklung und Auswahl der Gefühlslinien einschlugen.

2) Ich erkenne es natürlich nicht als Nothwendigkeit an, gerade die Tonverbindungen als Beispiele für die ästhetische Wirkung der einzelnen architektonischen Proportionen anzuwenden, obgleich sie mir nach den obigen Ausführungen für diesen Zweck sehr geeignet erscheinen müssen. Auch möchte ich nicht jener hin und wieder aufgestellten Behauptung unbedingt widersprechen, dass nämlich feinfühlende Architekten meistens auch tieferes Verständniss für musicalische Harmonie besitzen sollen, ein Satz, der, wenn er sich als richtig erwiese, allerdings einige sonderbare Consequenzen nach sich ziehen würde. So würde es sich z. B. offenbar empfehlen, die Architekten, statt sie mit Integral- und Differentialrechnung zu plagen, nach dem Muster der pythagoräischen Schule unter musicalischer Begleitung auszubilden. — Interessant war es mir, was ich neulich von einem Musiker las, welcher von sich erzählt, dass sich vor seinem Geiste bei jedem Concerte alle einzelnen Töne zu feurigen Linien zu verkörpern pflegten, so dass er bei den verschlungensten Tonfiguren auch das verschlungenste Linienspiel gleichsam in Brillantfeuer vor seinen Augen zu sehen glaube. Karl Vogt würde von

Die ersten Erzeugnisse des Grundtones sind die mit demselben sofort hörbar zusammenklingenden Töne e und g, welche mit ihm den sog. grossen Dreiklang (c, e und g) ausmachen, und in zweiter Reihe die Oberoctave, welche durch die Vibration der Hälfte der Saite erzeugt wird, ohne jedoch hörbar hervorzutreten. Die ersten Erzeugnisse der Grundfigur entsprechen in ihrer Wirkung den mit dem Grundtone sofort hörbar zusammenklingenden Tönen, während das Verhältniss von 1 : 2 dem Verhältniss des Grundtones zur Oberoctave entspricht, welches ebenfalls auf derselben Proportion beruht. Als Grundfigur nehme ich ein Quadrat an. Diejenigen Linien, welche das Auge, getrieben durch das in der Grundfigur fortwirkende Bildungsgesetz, sofort und gleichzeitig ergänzt, sind die beiden sich durchschneidenden Diagonalen, welche in zweiter Reihe das Verhältniss von 1 : 2 nach sich ziehen. [1])

* * *

Das Verhältniss von 1 : 2 kommt sehr häufig bei Kirchenbauten zur Verwendung, indem man die Seitenschiffe halb so breit macht, wie das Mittelschiff. Bei grossen Kathedralen, mit mehreren Seitenschiffen, z. B. beim Dome zu Köln, bei Notre Dame in Paris u. s. w. ist dieses Verhältniss wohl am Platze, weil die grossartigen Räume der doppelten Seitenschiffe mehr oder minder im Gleichgewichte mit dem kolossalen Mittelschiff bleiben, so dass sie in ihrer Wirkung von letzterem nicht erdrückt werden. Auch bei Hallenkirchen kann die Proportionirung der Schiffe nach diesem Verhältnisse geschehen, weil ihre gleichmässige Höhe sie wie einen einzigen Raum erscheinen lässt, so dass auch hier ein Zurückdrängen der Seitenschiffe auf Kosten eines übermächtigen Mittelschiffes nicht möglich ist. Bei Kirchen mit zwei niedrigen Seitenschiffen scheint mir dagegen das Verhältniss von 1 : 2, und zwar aus den oben entwickelten Gründen, nicht zu empfehlen. Die Seitenschiffe treten bei diesem Verhältnisse zu sehr aus der innigen harmonischen Wechselbeziehung mit dem Mittelschiffe, so dass sie das Auge kaum noch zu letzterem in Betracht zieht. Sie sind gleichsam nur eine Wiederholung des Mittelschiffes *en miniature*. Eine bessere Harmonie in der Gesammtwirkung aller drei Räume würde erreicht, wenn man die in dem Quadrate des Mittelschiffes sich darbietenden halbirten Diagonalen zum Breitenmaasse der Seitenschiffe bestimmte, welche alsdann entsprechende Höhenmaasse nach sich ziehen würden. Das Verhältniss von 1 : 2 ist, wenn auch kein disharmonisches, so doch ein höchst nüchternes. Es repräsentirt, wie schon oben gesagt, den architektonischen Gleichklang, dem die wärmere Beziehung des Accordes abgeht. Man kann sich diesen Eindruck fürs Ohr vergegenwärtigen, wenn man etwa auf dem Claviere auf der einen Seite c und das gestrichene c, auf der anderen c und e oder c und g zugleich anschlägt, oder wenn man sich vorstellt, dass die hübsche Melodie eines Duetts statt in accordalen in denselben Tönen, jedoch aus verschiedenen Octaven gesungen würde. Vergleicht man die oft so unendlich lang gestreckten Kathedralen Englands, z. B. diejenigen zu Salisbury, Lincoln und Liechfield, denen das genannte Verhältniss zu Grunde gelegt ist, mit den Kirchenbauten des Continentes, welche meistentheils entweder durch Vermehrung oder grössere Breite der Seitenschiffe eine in sich geschlossenere und abgerundetere Gestalt erhalten, so wird man sich ohne Verzug für letztere entscheiden. Schon ein Blick auf die Grundrisse reicht hin, um die innigere und wärmere Wechselbeziehung, welche alle Theile der letzteren harmonisch umschlingt, zu erkennen, während uns die lose Verknüpfung oder vielmehr Aneinanderreihung der englischen Bauten höchst nüchtern entgegen weht.

Sollen die Seitenschiffe ihren Charakter als integrirenden Theil des inneren Kirchenraums einbüssen und mehr als Umgänge des Mittelschiffes dienen, wie dieses z. B. bei den im sogenannten Jesuitenstil erbauten Kirchen vielfach der Fall ist, so muss ein geringeres Breitenverhältniss, als das von 1 : 2 zur Anwendung kommen. In diesem Falle verlieren natürlich die Seitenschiffe ihre räumliche Beziehung zum Mittelschiffe und nehmen den Charakter eines Details des letzteren an, wobei sie jedoch

---

diesem Künstler vielleicht sagen, dass in dem Gehirne desselben durch die rhythmische Vibration des Trommelfelles tactmässig phosphorescirende und daher regelrecht aufleuchtende Wirkungen nach Art der Chladni'schen Klangfiguren erzeugt würden.

1) Man sieht hieraus, ohne dass es weiterer Erläuterungen bedarf, dass ich bei der Entwicklung der Verhältnisse aus der Grundfigur den dem natürlichen Gefühle am nächsten liegenden Weg einschlage. Das natürliche Gefühl verlangt Harmonie in dem, was es schafft. Es ergänzt sich daher von selbst gerade diejenigen Linien, die zur Grundfigur in die nächste harmonische Beziehung treten. Oder gibt es noch andere Linien im Quadrate, welche in noch nähere Beziehung zu ihm treten, als gerade die Diagonalen? Etwa beliebige Parallele zu den Seiten? Auch diese treten vermöge des Parallelismus mit der Grundfigur in harmonische Beziehung, jedoch nur nach einer Seite hin, während sich die Diagonalen, vermöge der Symmetrie zum Ganzen in Harmonie setzen. Die nächsten Linien, welche sich das Auge ergänzen würde, wären die Parallelen zu den Seiten des Quadrates, welche durch den Mittelpunct gehen. Die demnächst in den vier einzelnen kleineren Quadraten gezogenen Diagonalen würden das der Grundfigur eingeschriebene Quadrat herstellen, welchem sich vermöge des Parallelismus das umschriebene Quadrat anschliessen würde u. s. w. In gleicher Weise erzeugen sich die mit dem Rechtecke harmonirenden Verhältnisse. Im Kreise und in der Ellipse würde das Auge zuerst die symmetrischen Axen, darauf durch Verbindung der Endpuncte derselben die eingeschriebenen Vierecke ergänzen u. s. w. u. s. w.

immerhin noch von grosser Wichtigkeit für die lebendige Wirkung der Seitenansichten des Hauptraumes bleiben.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Bei der gewaltigen Aufregung, mit welcher das glorreiche Vorgehen unserer Heere zur Vertheidigung deutscher Ehre und Einheit alle übrigen Interessen und besonders die friedlichen Zwecke der Kunst gefangen hält, möchte die Bitte an die geehrten Mitarbeiter und Freunde des „Organs" an der Stelle sein, unser Blatt nicht ganz zu vergessen, sondern die thätige Theilnahme an der Entwicklung und Verbreitung desselben vor wie nach durch Einsendung von Mittheilungen und Aufsätzen zu bekunden. Entmuthigt werden wir durch das zeitweilige Zurücktreten der Kunstinteressen nicht, wir wissen: *inter arma silent artes*. Im Gegentheil hoffen wir, dass aus dem Siege deutschen Wesens über das geblähte Franzosenthum auch eine Erstarkung der echten und reinen Kunstliebe hervorgehen wird; können wir es uns ja nicht verhehlen, dass vielfach die von Frankreich nach Deutschland importirte Kunstfäulniss, das mit Modethorheiten liebäugelnde Scheinwesen vielfach wie eine Schmarotzerpflanze mit aussaugender und auszehrender Kraft sich um den Baum deutscher Kunstübung geschlungen, dass, um nur von den kirchlichen Kleinkünsten zu reden, in der Paramentik lyoner Stoffe, Muster und Schnitt nur zu lange der Verbreitung echter, normgültiger und solider einheimischer Paramente im Wege gestanden, wie andererseits auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst das geblähte und getriebene Fabrikzeug aus französischer Mache unser Heiligthum verunziert hat. Hoffentlich wird von jetzt ab die deutsche textile und Fabrik-Kunst mit ihren dauerhaften und schönen Gebilden, ausschliesslich das von Gott und Rechts wegen ihr gebührende Feld wenigstens in deutschen Gauen behaupten und die deutsche Faust, die bei der blutigen Arbeit des Krieges sich so schöne Lorbern gebrochen, wenn die deutschen Männer zur Arbeit des Friedens in die Heimath zurückgekehrt sind, fürder nur Gediegenes und Stilvolles bilden, mag sie nach des Zirkels deutscher Kunst und Gerechtigkeit die Tempel bauen oder bis zum letzten Altargeräth Zier und Schmuck des Gotteshauses besorgen. Alles Wälsche, wie es auch in erlogenem Glanze sich brüsten und durch Glätte und Niedlichkeit die Augen berücken will, werfen wir in die Rumpelkammer und lieben mit doppelter Hingebung, was als Spresse germanisch-christlicher Kunst seit mehreren Decennien von manchen, leider aber nicht einmal von allen dazu Berufenen gepflegt wird. In diesem Sinne, denke ich, finden auch bei der literarischen Arbeit des „Organs" alle diejenigen sich beisammen, die mit Feder und Stift seit Jahr und Tag dem Blatte ihr Interesse zugewandt. Dass jetzt, seitdem die Kriegsaufregung durch die Länder und Gemüther geht, Mancher mit seiner literarischen Unterstützung ausgeblieben, finden wir begreiflich, da auch wir es bekennen müssen, dass in der Nr. 15 d. J., welche unter dem gewaltigen Eindrucke der Kriegserklärung und bei Häufung anderweitiger Amtsgeschäfte vorbereitet werden musste, in dem Aufsatze eines Mitarbeiters über die Geschichte der altchristlichen Kunst uns einzelne Stellen entgangen sind, welche eine entschiedene Emendation erheischten. Es sind nämlich dem Mitarbeiter, welcher nicht Theologe ist, in die Zeichnung des dogmatischen Hintergrundes für jene Periode der Kunst einige incorrecte Striche untergelaufen, welche wir bei eingehender Kritik dieses Passus als dem Standpunct des Blattes und unserer Ueberzeugung zuwiderlaufend erbarmungslos ausradirt hätten. Wir sind überzeugt, dass die Leser des Blattes, welche hauptsächlich dem theologischen Berufe angehören, durch selbsteigene Kritik und Scheidung des Schielenden und Falschen vom Wahren die irrthümliche Auffassung (S. 172—173) abgewiesen und für den inneren Haushalt ihres Geistes unschädlich gemacht haben. Aus den oben schon angedeuteten Gründen konnten wir durch selbsteigenes Zuschauen jener Nummer nicht die eingehendere Aufmerksamkeit zuwenden, zu der wir uns sonst für verpflichtet erachten, und mussten jenes Mal der fremden Um- und Einsicht eines als Kunstliterat bewährten Mannes vertrauen, welcher uns aber, wie wir nach dem Drucke sahen, *in theologicis* im Stiche gelassen hat.

Köln. Herr Raschdorff, der während seiner amtlichen Thätigkeit als Stadtbaumeister seit mehr als fünfzehn Jahren mit der Herstellung der hervorragendsten kölnischen Bauwerke aus den besten Kunstepochen der Gothik und der deutschen Renaissance betraut war und zu gleicher Zeit eine grosse Zahl einfacher, oft aber auch reicherer Neubauten auszuführen hatte, fühlte das Bedürfniss, zunächst die Sprache der zu restaurirenden Bauwerke zu studiren, d. h. die architektonischen Einzelheiten zu zeichnen nach ihren durch das verschiedene Material hervorgerufenen besonderen Kunstformen. Ein ganz besonderes Interesse nahm er an den Schmiedeeisenwerken, die im 15. und 16. Jahrhundert eine charakteristische Eigenthümlichkeit und eine besondere Zierlichkeit zeigen. Die zahlreichen Originalzeichnungen, welche Raschdorff von Eisenwerken der mannigfachsten Art in den verschiedensten Orten der Rheinprovinz genommen, um dieselben bei seinen Bauausführungen als Vorbilder zu benutzen, sollen jetzt auch durch Veröffentlichung in weiteren Kreisen nutzbringend gemacht werden. Sämmtliche Zeichnungen sollen in 12 Lieferungen zu 10 Blättern in kurzer Zeit ausgegeben werden. 100 Blätter sind druckfertig, die übrigen 20 werden in kurzer Zeit vollendet sein. Diese Zeichnungen sind mit ängstlicher Sorgfalt und grosser Genauigkeit ausgeführt und müssen als nachahmenswerthe Muster correcter und eleganter Ornament-Zeichnung angesehen werden. In der Sammlung finden wir Gitter, Thorflügel, Thurmkreuze, Wandleuchter, Langbänder, Kissenhalter, Schlossschilde, Thürhandgriffe, Thürringe, Wetterfahnen, Kronleuchter, Thürbänder, Lichterhalter, Armleuchter, Grabkreuze, Altarconsolen, Fensterkörbe, Brüstungsgitter, Gitterkrönungen, u. s. w. Die Sammlung wird zunächst denjenigen Fachgenossen willkommen sein, welche in Gegenden thätig sind, deren Vergangenheit sich hervorragender Kunsterzeugnisse nicht zu erfreuen hat, wo also der Architekt nicht in der Lage ist, Vorbilder in seiner näheren Umgebung zu benutzen. Vornehmlich wird das Werk der Hebung des Schmiedehandwerks zu Gute kommen; der strebsame Schmiedemeister wird die Raschdorff'schen Zeichnungen als willkommene instructive Vorlage freudig begrüssen. Alle diejenigen, welchen die Hebung der Kunstgewerbe am Herzen liegt, werden es dem Herrn Raschdorff Dank wissen, dass er sich zur Veröffentlichung seiner Zeichnungen entschlossen hat.

Paris. Die „Gazette des Beaux-Arts" beschäftigt sich seit einiger Zeit lebhaft mit den Kunstzuständen Deutschlands. Eine Reihe von vier grossen Aufsätzen aus der Feder des Herrn Eugen Müntz in Paris, geben eine sehr eingehende Schilderung der Museen und Kunstanstalten in Oesterreich und Süddeutschland, mit specieller Beziehung auf die Pflege der Kunstindustrie. Namentlich die Museen und Kunstschulen Wiens, Münchens und Nürnbergs werden von dem Verfasser einer sorgfältigen und im Ganzen ehrenden Kritik unterzogen. — Die Hefte vom Juli und August bringen aus der Feder M. Thausing's einen Aufsatz über die Geschichte und Zusammensetzung der berühmten Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien. Die Arbeit Thausing's, welche vorigen Winter zunächst als Vorlesung im österreichischen Museum vorgetragen wurde und dann in kürzerer Form in den „Mittheilungen" des Museums erschien, ist die erste derartige, auf festen Grundlagen beruhende Darstellung des Bestandes und der Entstehung der „Albertina". — Das Augustheft bringt ausserdem eine eingehende Besprechung des Werkes von Wanderer über A. Krafft, ebenfalls aus der Feder von E. Müntz.

Graz. Die Statuten des christlichen Kunst-Vereines der Diöcese Seckau theilen wir in Folgendem mit, um es in erfreulichster Weise zu constatiren, dass auch in Oesterreich die jungen Bestrebungen zur Wiedererweckung mittelalterlicher Kunst immer mehr erstarken:

Artikel I. Protector und Sitz des Vereines. §. 1. Der Seckauer Diöcesan-Kunstverein besteht mit Genehmigung und unter dem Schutze des hochwürdigsten Fürstbischofes. — Er hat seinen Sitz in Graz.

Artikel II. Zweck des Vereines. §. 2. Zweck des Vereines ist Förderung der kirchlichen Kunst und Pflege des christlichen Kunstsinnes überhaupt.

Artikel III. Mittel des Vereines. §. 3. Als Mittel zur Erreichung dieses Zweckes haben zu gelten: a) die Belehrung durch Wort und Schrift über die verschiedenen Zweige der christlichen Kunst auf Grundlage der liturgischen Vorschriften und kirchlichen Kunsttraditionen; b) ein Vereins-Archiv, umfassend die Resultate der Erforschung, Beschreibung und Abbildung kirchlicher Kunstwerke, insbesondere heimischer; c) die Gründung eines Diöcesan-Museums für christliche Kunstgegenstände in Graz, und Kunst-Ausstellungen; d) die Einflussnahme auf möglichste Erhaltung und würdige Wiederherstellung der christlichen Kunstwerke; e) die thunlichste Entfernung alles Unwürdigen und Unpassenden von den öffentlichen Andachts-Orten; f) die Anregung, dass nur Kunstwerke im christlichen Sinne geschaffen werden; g) die Verbindung mit anderen Vereinen verwandter Richtung.

Artikel IV. Mitglieder des Vereines. §. 4. Eintheilung. Der Verein besteht aus Gründern, wirklichen Mitgliedern und Ehrenmitgliedern. Gründer sind, welche beim Eintritte in den Verein mindestens 25 fl. ein für alle Mal erlegen. Wirkliche Mitglieder sind, welche die im §. 6 enthaltenen Verpflichtungen zu erfüllen sich bereit erklären. Ehrenmitglieder können werden, welche entweder um die Kunstwissenschaft im Allgemeinen, oder um den Verein insbesondere hervorragende Verdienste sich erwerben. §. 5. Aufnahme. Jeder Katholik kann ein Mitglied des Vereines sein. Die Aufnahme der Gründer und wirklichen Mitglieder geschieht durch Beschluss des Ausschusses. §. 6. Pflichten. Jedes wirkliche Mitglied wird sich nach Kräften bemühen, die allgemeinen Vereinszwecke zu fördern dadurch: a) dass es sich verpflichtet, einen jährlichen Beitrag von 1 fl. zu zahlen, unbeschadet anderweitiger freiwilliger Spenden; b) dass es bestrebt ist, entsprechende Nachrichten dem Vereine mitzutheilen. §. 7. Rechte. Jedes Mitglied des Vereines hat das Recht: a) bei den Vereinsversammlungen zu erscheinen, nach Maassgabe der Geschäfts-Ordnung das Wort zu ergreifen und Anträge zu stellen, bei der Abstimmung sich zu betheiligen und demnach an der Ausübung aller jener Befugnisse Antheil zu nehmen, die im §. 19 der Vereinsversammlung vorbehalten werden; b) auf Benutzung der Vereins-Sammlungen; c) im Verhinderungsfalle seine Rechte durch einen schriftlich ernannten Bevollmächtigten in den Vereinsversammlungen ausüben zu lassen. §. 8. Austritt. Der Austritt aus dem Vereine steht frei nach vorhergegangener Anmeldung bei dem Ausschusse. §. 9. Ausschluss. Ausgeschlossen kann ein Mitglied werden, wenn es den Interessen des Vereins entgegenwirkt, oder sich in sonstiger Weise der Theilnahme an dem Vereine unwürdig gemacht hat.

Artikel V. Vorstand des Vereines. §. 10. Eintheilung. Der Vorstand besteht: a) aus dem Protector (§. 1). b) aus dem Ausschusse. §. 11. Wahl des Vereins-Ausschusses. Die Ausschussmitglieder werden von der ordentlichen Vereinsversammlung aus den in Graz oder in der Nähe von Graz wohnenden Gründern oder wirklichen Mitgliedern mit absoluter Stimmenmehrheit auf die Dauer von 3 Jahren gewählt; die Wahl derselben bedarf der Bestätigung des Protectors. §. 12. Gliederung. Der Ausschuss besteht aus 24 Mitgliedern. Sie wählen aus sich den Obmann, Obmann-Stellvertreter, Schriftführer und Cassirer. §. 13. Aufgabe. a) Der Ausschuss beschliesst über die Aufnahme der Vereinsmitglieder; b) er ertheilt auf Verlangen Gutachten über die Wiederherstellung vorhandener und Anfertigung neuer Kunstwerke; c) er sucht die Vereinsmitglieder zur Erforschung und Beschreibung der in ihrer Nähe befindlichen Kunstdenkmäler zu veranlassen; d) er besorgt die Ausführung der Beschlüsse der Vereinsversammlungen; e) er beschliesst über Eingehung von Verbindlichkeiten gegenüber dritten Personen und vertritt den Verein im Verkehr mit öffentlichen Behörden durch den Obmann oder dessen Stellvertreter; f) er verwaltet das gesammte Vermögen des Vereines zu dessen Zwecken; g) er allein hat Befugniss, die allfällige Auflösung des Vereines zu beantragen. §. 14. Sitzungen. Zur Erfüllung seiner Aufgabe versammelt sich der Ausschuss auf Einladung des Obmannes zu collegialen Berathungen. Eine solche muss auch Statt finden, wenn 5 Mitglieder des Ausschusses es durch eine schriftliche Einlage beim Obmanne verlangen. §. 15. Beschlussfähigkeit. Einschliesslich des Obmannes oder seines Stellvertreters ist die Einberufung aller nicht aus ihrem Wohnsitze abwesenden und die Anwesenheit von wenigstens 8 Ausschussmitgliedern zur Beschlussfähigkeit nothwendig. §. 16. Beschlussfassung. Bei der Beschlussfassung entscheidet absolute Stimmenmehrheit; bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des Obmannes oder seines Stellvertreters.

Artikel VI. Vereinsversammlungen. §. 17. Berufung. Die ordentliche Vereinsversammlung wird vom Ausschusse jährlich einmal, ausserordentliche Vereinsversammlungen wer-

den von demselben nach Bedürfniss oder auf schriftliches Verlangen von wenigstens 30 Mitgliedern einberufen. Die Einberufung geschieht durch rechtzeitige Ankündigung in einem öffentlichen Provincialblatt. §. 18. Leitung. Die Leitung der Versammlungen steht dem Obmann des Ausschusses oder dessen Stellvertreter zu. §. 19. Aufgabe und Rechte. Bei den Vereinsversammlungen werden Vorträge über die christliche Kunst und einzelne Zweige derselben gehalten und Mittheilungen aus dem Kunstleben gemacht. Der ordentlichen Vereinsversammlung steht insbesondere zu, den Vereinsausschuss zu wählen, auf Antrag des Ausschusses Ehrenmitglieder zu ernennen, den Geschäftsbericht und die Rechnungslegung des Ausschusses entgegenzunehmen, und letzteren durch 3 aus den Vereinsmitgliedern gewählte Revisoren zu prüfen, Abänderungen an den Statuten unter Vorbehalt der Genehmigung des Protectors vorzunehmen, und auf Antrag des Ausschusses die Auflösung des Vereines zu beschliessen. §. 20. Beschlussfähigkeit. Die Vereinsversammlung ist beschlussfähig, wenn 30 Mitglieder anwesend oder durch Bevollmächtigte vertreten sind. §. 21. Beschlussfassung. Bezüglich der Beschlussfassung über Anträge gelten die Bestimmungen des §. 16, nur zur Abänderung der Statuten oder Auflösung des Vereines ist eine Mehrheit von wenigstens zwei Dritteln der gültig abgegebenen Stimmen erforderlich.

Artikel. VII. Vermögen des Vereines. §. 22. Das Vereinsvermögen besteht aus den Beiträgen der Mitglieder, aus den Sammlungen des Vereines, aus sonstigen Zuwendungen, aus öffentlichen und Privatmitteln und aus den dem Vereine sonst eigenthümlich gehörigen Werthgegenständen. §. 23. Vermögens-Disposition. Bei Auflösung des Vereines wird sein sämmtliches Vermögen in Baarem und anderweitige Gegenstände dem hochwürdigsten Ordinarius zur Verwendung für kirchliche Kunstzwecke in der Diöcese übergeben.

Artikel VIII. Schiedsgericht. §. 24. Bei vorkommenden Streitigkeiten entscheidet ein Schiedsgericht. Jeder der streitenden Theile ernennt einen Schiedsrichter. Diese beiden ernennen aus den Mitgliedern des Vereines einen dritten als Obmann. Können sich dieselben über den Obmann nicht einigen, so ernennt ihn der Vorstand des Vereines. Das Schiedsgericht verpflichtet sich bei seiner Wahl, binnen 14 Tagen von der Anhängigmachung der Klage an, seinen Spruch zu fällen.

Wien. An der wiener Akademie der bildenden Künste fand am 1. August durch den Minister für Cultus und Unterricht, v. Stremayr, die feierliche Preisvertheilung Statt, und zwar wurden folgende Zöglinge ausgezeichnet:

Bei der allgemeinen Malerschule: Mit zwei goldenen Füger'schen Preismedaillen für die Lösung der Aufgabe: „Der gefesselte Prometheus, nach Aeschylos' gefesseltem Prometheus, zweite Scene“, Herr Hyacinth Ritter v. Wieser aus Graz und Herr Andreas Groll aus Wien; einem v. Gundel-Preis für Gesammtstudien Herr Bronislaw Abramowicz aus Zaluchow in Galizien, und einem Ritter v. Lampi'schen Preis für seine Zeichnungen nach dem Naturmodelle Herr Anton Hallasch aus Wien.

Bei den Specialschulen für Historienmalerei: Mit zwei Preisstipendien aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für das Gemälde „Das heilige Abendmahl“ Herr Franz Rumpler aus Tachau in Böhmen, und für das Gemälde „Die Heimkehr“ Herr Franz Streitt aus Brody.

Bei der allgemeinen Bildhauerschule: Mit einer goldenen Füger'schen Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Die Verstossung Hagar's“, dargestellt in einer Zeichnung, Herr Edmund Hofmann aus Pesth; einem v. Gundel'schen Preis für die Gesammt-Studien Herr Julius Kangel aus Wien; einem Neuling'schen Preis für die Modellirung nach dem Naturmodelle Herr Karl Schwerczek aus Friedek in Oesterreichisch-Schlesien, und einem Preisstipendium aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für das Relief in Thon: „Achilles im Tempel des Apollo, verwundet von dem Pfeile des Paris“, Herr Franz Matzau aus Wien.

Bei der Schule für kleinere Plastik, Ornamentik und Medailleurkunst erhielten: Eine goldene Füger'sche Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Perseus befreit die Andromeda“, dargestellt in einer Zeichnung, Herr Robert Weigl aus Sagor in Krain; einem v. Gundel'schen Preis für die Gesammt-Studien Herr Karl Linzbauer aus Wien und ein Preisstipendium aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für geschnittene Medaillen Herr Leopold Nowak aus Wien.

Bei der Landschaftsmalerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die Lösung der Aufgabe: „Das erste der Schilflieder Lenau's“, dargestellt in einer Zeichnung, Herr Geza Meszöly aus Stuhlweissenburg; einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien Herr August Gross aus Wien und ein Preisstipendium aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für Composition und durchgeführte Charakteristik eines Gemäldes Herr Victor Osler aus Wien.

Bei der Kupferstecherschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für eine Zeichnung nach dem im k. k. Belvedere befindlichen Original-Gemälde des heiligen Sebastian von Mantegna und einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien Herr Victor Jasper aus Wien; ein Preisstipendium aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für im Stiche befindliche Werke Herr Eugen Doby aus Kaschau.

Bei der Architekturschule: Eine goldene Fügers'che Medaille für das Project zu einem astronomischen Observatorium nach gegebenem Programme, Herr Aloys Prastorfer aus Wien, einen v. Gundel'schen Preis für Gesammt-Studien über Baustile Herr Gustav Schliergolz aus Wien; einen Georg Pein'schen Preis für eine Schönzeichnung nach einer gezeichneten Vorlage Herr Anton Beill aus Andrichau in Galizien und ein Preisstipendium aus dem Kunst-Ausstellungsfonds der Akademie für den Entwurf eines Bibliothek-Gebäudes Herr Svetozar Ivackovic aus Dellblat in Ungarn.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst.
Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 19. — Köln, 1. October 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

(Fortsetzung. Siehe Nr. 24 v. J.)

X.

Die heiligen Evangelisten.

Die hh. vier Evangelisten sind die Träger und Werkzeuge der göttlichen Offenbarung und das von ihnen niedergeschriebene „Wort" ist Ausfluss aus der Gottheit selbst. Der Geist Gottes spricht aus ihnen und wirkt in ihnen.

Da man mit Recht sagen kann, dass das ganze Gebäude der christlichen Kirche auf den vier Evangelisten, als den Zeugen und Auslegern einer geoffenbarten Religion, wie auf vier majestätischen Säulen ruht, so dürfen wir uns nicht wundern, dass es Darstellungen von ihnen in Ueberfluss gibt und ihre Bildnisse seit den ältesten Zeiten an den christlichen Andachtsorten aufgestellt wurden. Gewöhnlich findet man sie mitsammen, entweder in Gruppen oder in einer Reihenfolge dargestellt; zuweilen in ihrem Collectiv-Charakter, als die vier Zeugen, zuweilen in ihrem besonderen, jeden als einen gottbegeisterten Lehrer oder wohlwollenden Schutzpatron. Da von diesen heiligen Männern Bildnisse nicht bekannt waren, deren Aehnlichkeit verbürgt war, und man auch niemals geglaubt hat, dass solche überhaupt existirten, so sind derartige Darstellungen stets nur entweder symbolisch oder idealisch gewesen. Im Symbol wollte man die geistliche Mission unter irgend einem Bilde verkörpern; im idealischen Portrait entlehnte der seiner eigenen Idee überlassene Künstler aus der heiligen Schrift irgend einen leitenden Zug (wenn die heil. Schrift dazu berechtigte) und gab dann der Figur, indem er derselben alles, was seine Phantasie fassen und seine Geschicklichkeit erreichen konnte beifügte, als Ausdruck der Würde und der überzeugenden Beredsamkeit den „mit dem Himmel verkehrenden Blick, die befehlende Gestalt, das ehrwürdige Gesicht, die weiten Kleider und das Buch oder die Feder in die Hand". Das Buch oder die Feder in die Hand gegeben, und der Schreiber und Lehrer der göttlichen Wahrheit steht alsdann fertig vor uns da!

Das älteste Urbild, unter welchem die vier Evangelisten dargestellt sind, ist ein Sinnbild der einfachsten Art: vier in die vier Ecken eines griechischen Kreuzes gestellte Papierrollen oder vier Bücher (die Evangelien) stellten diejenigen allegorisch dar, welche sie geschrieben haben. Das zweite Urbild, welches man gewählt, war poetischer: die vier Flüsse, welche im Paradiese ihren Ursprung hatten und aus einem Felsen flossen.

Unter dem Felsen wurde aber wieder derjenige Fels verstanden, aus welchem Moses mit seinem Stabe eine Quelle schlug, um das durstende Volk damit zu erquicken, als Vorbild des Heilandes, der die Quellen des ewigen Wortes aufgethan hat. Derartige Darstellungen, bei welchen der Heiland als ein das Kreuz haltendes Lamm, oder in seiner menschlichen Gestalt mit einem Lamme neben sich, auf einer Anhöhe steht, von welcher vier Flüsse oder Quellen ausgehen, kann man in den Katakomben, auf alten Sarkophagen im Vatican [1]) und in verschiedenen zwischen dem zweiten und fünften Jahrhundert erbauten Kirchen finden.

1) Z. B. auf einem Sarkophage in der St. Peterskirche zu Rom. Vgl. Bunsen, Beschreibung Roms, II. 1, 184. 219.

Zu welcher Zeit die vier mysteriösen Creaturen in dem Gesichte Ezechiel's (Cap. I, 5) zuerst als Symbole der vier Evangelisten angenommen worden, ist nicht bekannt. Die jüdischen Lehrer legten sie als Symbole der vier Erzengel — Michael, Raphael, Gabriel und Uriel — aus, und erklärten sie späterhin als die Sinnbilder der vier grossen Propheten — Isaias, Jeremias, Ezechiel und Daniel. Bei den alten morgenländischen Christen, welche das ganze alte Testament typificirten, scheint die Uebertragung des Symboles auf die vier Evangelisten leicht vor sich gegangen zu sein; wir finden bereits im vierten Jahrhunderte Anspielungen auf dieselben. Die vier Thiere der Offenbarung (IV, 7.), welche um den Thron des Lammes stehen, werden eben so erklärt; aber wir finden erst im fünften Jahrhundert, dass diese Symbole eine sichtbare Gestalt annehmen und in den Kunstwerken gebraucht werden. Im siebenten Jahrhunderte waren sie, als besonderes Attribut, bereits allgemein geworden.

Die allgemeine Anwendung der vier Geschöpfe auf die Evangelisten ist noch weit älter, als die besondere und individuelle eines jeden Symbols, welche sich zu verschiedenen Zeiten geändert hat; diejenige, welche der h. Hieronymus in seinem Commentar zu Ezechiel vorgeschlagen, ist seitdem die herrschende geworden.

So wurde

1) dem Matthäus der Cherub, oder das menschliche Gesicht beigegeben, weil er sein Evangelium mit der menschlichen Erzeugung Christi beginnt, oder nach Anderen, weil in seinen Evangelien die menschliche Natur des Heilandes mehr hervorgehoben wird, als die göttliche. Auf den meisten alten Mosaikbildern ist das Urbild menschlich, nicht englisch, denn der Kopf ist der eines geflügelten bärtigen Mannes (Engel).

2) St. Marcus hat den geflügelten Löwen, weil er insbesondere die königliche Würde Christi hervorgehoben hat, oder nach Anderen, weil er mit der Sendung des Täufers, „der Stimme eines Rufenden in der Wüste“, beginnt, welche durch den Löwen dargestellt wird. Nach einer dritten Auslegung wurde der Löwe dem h. Marcus desshalb beigegeben, weil im Mittelalter der Volksglaube geherrscht hat, dass das Junge des Löwen todtgeboren und nach drei Tagen durch den Athem des alten zum Leben geweckt werde. Einige Schriftsteller stellen den Löwen jedoch nicht als sein Junges durch seinen Athem, sondern als durch sein Gebrüll belebend dar. In beiden Fällen ist die Anwendung dieselbe. Die Erweckung des jungen Löwen zum Leben wurde als das Symbol der Auferstehung betrachtet und St. Marcus gewöhnlich der „Geschichtschreiber der Auferstehung“ genannt. Ein anderer Ausleger bemerkt, dass St. Marcus sein Evangelium mit „Brüllen“ beginne: nämlich mit „die Stimme eines Rufenden in der Wüste“, und es fürchterlich mit einem Fluche schliesst, nämlich mit den Worten: „Derjenige, welcher glaubt, wird nicht verdammt werden“, und dass eben desshalb sein Attribut das schrecklichste unter allen Thieren, nämlich der Löwe, sei.[1])

3) St. Lucas hat einen geflügelten Stier, weil er insbesondere das Priesterthum Christi, das Symbol des Opfers, hervorgehoben hat.

4) St. Johannes hat den Adler, welcher das Sinnbild der höchsten Gottbegeisterung ist, weil er sich zur Betrachtung der göttlichen Natur des Heilandes erhoben hat.

Aber die Ordnung, in welcher diese Symbole in der theologischen Kunst erschienen, ist nicht dieselbe, wie die Ordnung der Evangelien nach dem Canon. Rupertus betrachtet die vier „Thiere“ als Vorbilder der Menschwerdung, des Leidens, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi, — eine Idee, welche auch schon Durand besonders betont hat, der beifügt, dass der Mensch und der Löwe desswegen auf der rechten Seite stehen, weil die Menschwerdung und Auferstehung die Freude der ganzen Erde sind, während der Ochs zur Linken steht, weil Christi Opfer den Aposteln eine Betrübniss war, nur der Adler steht über dem Ochsen als ein Sinnbild des Emporfliegens des Herrn gen Himmel. Nach Anderen ist die eigentliche Ordnung in der aufsteigenden Stufenleiter diese: Zu unterst, und zwar zur Linken, der Ochs; zur Rechten, der Löwe, über dem Ochsen der Adler und über Allem der Engel. So schaut in Raphael's Vision Ezechiel's der Engel in das Angesicht des allein Heiligen, während die Anderen seinen Thron bilden.

Wir haben diese phantasievollen Auslegungen und Untersuchungen ganz besonders betont, weil die Sinnbilder der Evangelisten uns bei jedem Schritte begegnen; auf den Mosaikbildern der alten italienischen Kirchen, in der Decorations-Sculptur unserer alten Kathedralen, auf den gothischen gemalten Fenstern, auf den alten Gemälden und Miniaturbildern, auf den geschnitzten und getriebenen Deckeln alter Bücher, kurz, überall, wo die Idee ihrer göttlichen Sendung heraustritt? Und wo ist dies nicht der Fall? Man fängt jetzt an, sowohl den tiefen Gedanken als auch die lebhafte Phantasie, welche in einigen dieser alten Kunstwerke

1) *Rupertus Commentar in Apocalyps Cap. 4. Marc. XVI.*, 16. Im mystischen Sinne bedeutet der Löwe auch die göttliche Kraft des Evangeliums.

erscheinen, zu würdigen, und wir würden in der That die Hälfte des Poetischen, Bedeutsamen und Ehrwürdigen, das in diesen anscheinend willkürlichen und phantastischen Sinnbildern herrscht, verlieren, wenn wir bloss die gewöhnliche Intention und nicht den relativen und einem jeden eigenthümlichen Sinn erfassen würden.

Da wir die Geheimnisse des Glaubens selbst nur in so weit betrachten wollen, als sie in die Formen der Kunst Eingang gefunden haben, wollen wir nur beifügen, dass diese Symbole der vier Evangelisten in ihrer Vereinigung für die Symbole des Erlösers gehalten wurden, in dem vierfachen Charakter der ihm zu jener Zeit beigelegt wurde, nämlich als Mensch, König, Hoherpriester und Gott, nach den lateinischen Versen:

Quatuor haec Dominum signant animalia Christum:
Est homo nascendo, vituſusque sacer moriendo,
Et leo surgendo, coelos aquilaque petendo;
Nec minus hosscribas animalia et ipsa figurant.

Dies würde aber die angenommene Ordnung der Symbole wieder verändern und das englische oder menschliche Aussehen niedriger stellen, als das Uebrige.

Ein griechisches Mosaikbild, im Kloster zu Vatopedi, am Berge Athos, stellt einen Versuch dar, den wilden und erhabenen Gebilden Ezechiel's Gestalt zu geben; die Evangelisten oder vielmehr die Evangelien werden als das viergestaltige oder mit vier Gesichtern versehene Geschöpf, mit Flügeln voll Augen und getragen auf den Rädern einer lebendigen Flamme, dargestellt.

Der Tetramorph, d. i. die Vereinigung der Attribute der vier Evangelisten in Einer Figur, ist in der griechischen Kunst stets englisch oder geflügelt — ein mysteriöses Ding. In der abendländischen Kunst ist er bei einigen Darstellungen, anstatt mystisch und poetisch, monströs geworden.

Auf einem Miniaturbilde im „*Hortus deliciarum*" finden wir das neue Gesetz oder das Christenthum als ein gekröntes und auf einem Thiere sitzendes Weib dargestellt, welches den Leib eines Pferdes und die vier Köpfe der mystischen Geschöpfe hat. Von den vier Füssen hat der eine die Gestalt eines menschlichen Fusses, der eine, dem Ochsen angehörend, einen Huf, der dritte die Form des Adlerfusses (Krallen) und der vierte sieht aus wie der eines Löwen; darunter steht geschrieben: „*Animal Ecclesiae*". Auf einigen anderen Bildern sitzt die Kirche oder das neue Gesetz auf einem vom Adler, Löwen und dem Ochsen gezogenen Triumphwagen, während der Engel die Zügel hält und wie ein Fuhrmann fährt.

Die älteren Bilder des evangelischen Symbols sind gleichförmig mit Flügeln dargestellt, und zwar aus demselben Grunde, aus welchem auch die Engel mit Flügeln dargestellt sind — denn sie waren ja Engel, d. i. Ueberbringer guter Nachrichten —, wie z. B. auf einem rohen Bruchstücke eines Basreliefs in *terra cotta*, welches in den Katakomben gefunden wurde und das ein Lamm mit einer ein Kreuz haltenden Engel-Glorie darstellt; zur Rechten befindet sich ein Engel in priesterlichem Anzuge (St. Matthäus), auf der Linken der Ochs (St. Lucas), welche beide ein Buch halten.

In den meisten alten christlichen Kirchen finden wir diese Symbole stets wiederkehrend, gewöhnlich in oder ober der Vertiefung am östlichen Ende (der Apsis oder Tribune), wo der Altar steht. Und wie das Bild Christi als des Erlösers entweder unter der Lammes- oder unter seiner menschlichen Gestalt, als eine grosse, ruhige feierliche, auf dem Throne sitzende und in segnender Haltung befindliche Figur, stets den Hauptgegenstand bildet, so stehen auch die Evangelisten fast immer entweder an den vier Ecken oder in einer Linie ober oder unter oder über dem Bogen an der Vorderseite des Chors. Manchmal sind es nur die Köpfe der mystischen Wesen auf himmelblauem Grunde, von Sternen umgeben, wie in einem Firmamente fliegend, oder die halbe Figur endet in einen blätterigen Schnörkel, wie die Genien in einer Arabeske, oder das Geschöpf ist in seiner ganzen Körpergrösse, mit vier Flügeln, das Buch haltend, und wie eine heraldische Figur aussehend, dargestellt.

Die nächste Stufe war die Vereinigung des Sinnbildes mit der menschlichen Gestalt, d. i. des der menschlichen Gestalt aufgesetzten Löwen-, Ochsen- oder Adlerkopfes.

Diese Thiersymbole, sie mochten nun allein oder in menschlichen Formen dargestellt sein, waren dem gemeinen Volke vollkommen verständlich und durch die Tradition und die Gewohnheit in seinen Augen geheiligt worden. Jede directe Nachahmung der Natur pflegten die besten Maler auf das sorgfältigste zu vermeiden. Wie schön ist in dieser Beziehung Raphael's Vision Ezechiel's! wie erhaben und wahr hinsichtlich des Gefühls und der Auffassung, wo der Messias, umgeben von den vier Creaturen — mysteriösen, geistigen, wunderbaren Wesen, Thieren hinsichtlich der Gestalt, aber in jeder andern Beziehung überirdisch und der geflügelte Ochs nicht minder göttlich als der geflügelte Engel! [1]) — während in den spätern Zeiten, als die Künstler auf die Nachahmung der Natur erpicht waren, die mystische und ehrwürdige Bedeutung gänzlich verloren ging. Als

1) Es befindet sich ein kleines und schönes Gemälde von Julius Romanus im Belvedere zu Wien, welches die Sinnbilder der vier in pittoresker Weise zusammengrupp rten Evangelisten darstellt, welches wahrscheinlich nach Raphael's berühmtem, im Pitti-Palaste zu Florenz befindlichem Gemälde gemalt wurde.

ein schlagendes Beispiel des missverstandenen Behandlungsstiles können wir die berühmte Gruppe der vier Evangelisten von Rubens in der Grosvenor-Galerie anführen — grosse, kolossale und stehende oder vielmehr sich bewegende Figuren, jeder mit seinem Sinnbild, wenn da von Sinnbildern überhaupt noch die Rede sein kann, wo alles lauter Wirklichkeit und die Natur selbst ist — wo der Ochs so leibhaftig vor uns steht, dass wir glauben, er brülle uns an; wo der prachtvolle Löwe mit seinem Schwanze wedelt und den heiligen Marcus anblickt, als wenn er ihn ebenfalls anbrüllen wollte! — und gerade hierin liegt der Fehler des grossen Malers, dass er an die Stelle des religiösen und mysteriösen Sinnbildes die Geschöpfe selbst gesetzt hat. Dies ist eines der in der Kunst nicht selten vorkommenden Beispiele, wo die buchstäbliche Wahrheit offenbar falsch ist.

In der kirchlichen Decoration sind die vier Evangelisten zuweilen bedeutungsvoll mit den vier grossen Propheten zusammengruppirt und stellen so den nahen Zusammenhang zwischen dem alten und dem neuen Testament dar. Ein auffallendes derartiges Beispiel befindet sich in der Kathedrale zu Chartres. Die fünf grossen Fenster über dem südlichen Thor enthalten so zu sagen ein gedrängtes System der Theologie nach dem Glauben des dreizehnten Jahrhunderts; hier nimmt die h. Jungfrau, d. i. die Kirche oder die Religion das mittlere Fenster ein; auf der einen Seite befindet sich Jeremias, der h. Lucas und Isaias, den der heilige Matthäus auf seinen Schultern trägt, während auf der anderen Seite der Ezechiel den h. Johannes und Daniel den hl. Marcus trägt, indem sie so das auf dem alten ruhende neue Testament darstellen.

In der kirchlichen Glas-Decoration und besonders auf Oelgemälden sind sie oft mit den vier Kirchenlehrern zusammengestellt, indem die Evangelisten als Zeugen und die Kirchenlehrer als Ausleger der Wahrheit betrachtet werden, oder als eine Reihe mit den vier grossen Propheten, den vier Sibyllen und den vier Kirchenlehrern, wobei die Evangelisten den dritten Platz einnehmen.

Wenn wir später, etwa erst im fünfzehnten Jahrhundert, die Evangelisten noch mit den mystischen Sinnbildern dargestellt finden (wie in den schönen Bronze-Bildern auf dem Chore in der St.-Antoniuskirche zu Padua), finden wir dagegen in den griechischen Manuscripten und Mosaikbildern die vier Evangelisten bereits im fünften Jahrundert als ehrwürdige Männer und Verkünder einer geoffenbarten Religion, wie in der St.-Vitalkirche zu Ravenna (547); auf jeder Seite des Chores, nächst dem Altar, finden wir die Propheten Isaias und Jeremias; dann kommen die Evangelisten, zwei auf jeder Seite, alle ganz gleich und classisch in weisse Tuniken gekleidet, jeder ein Buch in der Hand haltend, auf welchem geschrieben steht: „*Secundum Marcum, Secundum Johannem*“ *etc.*, und über jedem befindet sich das Thiersymbol oder Attribut in Lebensgrösse. In der neueren kirchlichen Decoration ist der gewöhnliche Platz der vier Evangelisten unmittelbar unter der Kuppel, zunächst dem Heilande, wo beide dargestellt sind, nach den Engeln. Indem wir bemerken, dass man unter den Werken Lenardo's, Michel Angelo's und Raphael's keine Darstellungen der vier Evangelisten findet, wollen wir einige berühmte Darstellungen der zusammengruppirten Evangelisten anführen:

1) von Cimabue (im J. 1270) über Lebensgrösse auf dem Gewölbe in der Kirche des heil. Franz zu Padua;
2) von Giotto (1320), am Chor der St. Apollinariskirche zu Ravenna, wo sie sitzend und ein jeder von einem der Kirchenlehrer begleitet dargestellt sind;
3) von Angelico (1390), ein Rundgemälde um die Kuppel der St.-Nicolaus-Capelle im Vatican; alle sitzend, jeder mit seinem Sinnbilde;
4) von Masaccio (1440), rund um die Kuppel der Passions-Capelle in der St. Clemenskirche zu Rom, bewunderungswürdig wegen der Grossartigkeit des Bildes;
5) von Perugino (1490), an der Kuppel der Capelle *del Cambio* zu Perugia — die Köpfe bewunderungswürdig;
6) von Correggio (1520), unmittelbar unter der Kuppel in der Johanniskirche zu Rom, in vier Lunetten — prachtvolle Figuren; — und wiederum in der Kathedralkirche zu Parma, jeder mit einem der Kirchenlehrer in der Glorie dasitzend;
7) in S. Vittore zu Mailand sind in den Zwickeln der Kuppel die vier Evangelisten von *B. Luini* dem ausgezeichneten Schüler Leonardo da Vinci's in einer charaktervollen Schönheit und vortrefflichen Ausführung gemalt, welche denselben den Rang von Hauptwerken dieser Schule verleihen;
8) die vier herrlichen Gestalten der Evangelisten von Fiesole in der St.-Lorenz-Capelle im Vatican gehören zum Höchsten, was man in christlicher Kunst in Italien sehen kann.

Die reine, engelschöne Seele Fiesole's, welche seine Gestalten belebt und seinen himmlischen Empfindungen einen unwiderstehlichen, wahrhaft beseligenden Ausdruck gibt, liess ganz von jener Befangenheit absehen, welche den Künstler fesselte und welche auch bei diesen un

fassenden Frescogemälden weniger auffallend ist, als bei den aus der spätesten Zeit des Künstlers herrührenden, der sich den Fortschritten seiner Kunst nicht verschlossen hatte.

9) Von Dominichino — zwei Reihen — (1620), die in der Kirche des h. Andreas della Valle zu Rom, werden als seine schönsten und in der Kunstgeschichte berühmtesten Werke betrachtet. Es sind grosse Figuren. Die sinnbildlichen Thiere sind hier mit den Personen in einer äusserst studirten und pittoresken Weise zusammengestellt; die sie umflatternden und mit der Mähne des Löwen des h. Marcus oder mit der Palette und den Pinseln des h. Lucas spielenden Engel sehen aus wie schöne „Amoretten" — aber wir denken dabei schwerlich an Engel. Die Reihe zu *Grotta Ferata* ist minder gut.

10) Die vier Evangelisten von Valentin (1632) im Louvre, erfreuten sich einst einer grossen Berühmtheit und sind oft gestochen worden. Aber sie verdienen diese Berühmtheit nicht, sondern sind vielmehr gerade ausgezeichnete Beispiele von all dem, was hinsichtlich des Charakters und der Darstellung vermieden werden sollte. Der h. Matthäus z. B. ist ein alter Bettler; das Modell zu dem begleitenden Engel ist ein kleiner französischer Gassenjunge (*gamin*), welchem Valentin geheissen hat, einen Arm aus seinem Hemdärmel herausschauen zu lassen, den er mit der anderen Hand linkisch hält.

11) *Le Sueur* (1655) hat die vier Evangelisten an einem Tische sitzend und schreibend dargestellt, der h. Geist steigt in Gestalt einer Taube auf sie herab.

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts finden wir Darstellungen der vier Evangelisten, in welchen die Sinnbilder ganz weggelassen und die Personen durch ihre Stellung oder die Namen, welche unter ihnen angeschrieben sind, unterschieden werden können; aber wir vermissen jene antiken schriftgemässen Attribute, welche sie uns als die in den alten Prophezeiungen voraus angedeuteten Wesen darstellen; sie sind zu blossen Personen geworden.

Das bisher Gesagte bezieht sich bloss auf die vier Evangelisten als Gruppe und wenn sie in ihrem Collectiv-Charakter erscheinen. Aber es ist auch interessant, in einem schnellen Rückblick den allmählichen Fortschritt, den der Ausdruck einer Idee durch die Form von Anfang bis zum Ende gemacht, zu betrachten.

Zuerst haben wir die blosse Thatsache: die vier Rollen oder Bücher.

Hierauf kommt die Idee: die vier Flüsse des Heils, welche von der Höhe herabfliessen, um die Erde fruchtbar zu machen.

Sodann das prophetische Symbol: der geflügelte Cherub mit vierfachem Gesichte.

Hierauf das christliche Symbol: die vier Thiere in der Apokalypse, mit den Engelsflügeln oder ohne dieselben.

Alsdann die Vereinigung des sinnbildlichen Thieres mit der menschlichen Gestalt.

Hierauf die menschlichen Personen, jede von ehrwürdigem oder gottbegeistertem Aussehen, wie es dem Lehrer und Zeugen zukommt, und jede mit dem schriftgemässen Symbole, das nun kein Sinnbild mehr ist, sondern ein Attribut, das seinen besonderen Beruf und Charakter bezeichnet.

Und endlich haben wir nur mehr das menschliche Wesen allein, ohne Sinnbild und Attribut, jeder das Evangelium, d. i. die aufgezeichnete Lehre Christi, in der Hand haltend.

XI.

Die heiligen Apostel.

Gleich nach denjenigen, welche das Wort des Herrn schriftlich aufgezeichnet — den Evangelisten —, waren die Apostel von Christus zur Aufgabe berufen, seine Lehre mündlich zu verkünden, und ausgesendet, das Reich des Himmels allen Nationen zu predigen.

Die ältesten Darstellungen der zwölf Apostel scheinen, wie die der vier Evangelisten, rein symbolisch gewesen zu sein. Sie wurden gewöhnlich als zwölf Schafe, mit Christus als dem ein Lamm auf seinen Schultern tragenden „guten Hirten" in der Mitte, dargestellt, oder aber, noch häufiger, Christus selbst ist das Lamm Gottes, welches, mit einem kreuzförmigen Heiligenschein geschmückt, auf einer Anhöhe steht, während die zwölf Apostel als Schafe dargestellt waren. Beispiele bieten die alten christlichen Basreliefs dar. In den alten römischen Kirchen finden wir diese Darstellungen nur mit geringen Abänderungen, und die Stellung ist stets dieselbe. In der Mitte steht das Lamm auf einer Anhöhe, von welcher die vier Flüsse des Paradieses ausgehen; auf einer Seite kommen sechs Schafe aus der Stadt Jerusalem, auf der anderen aus der Stadt Bethlehem hervor. Das Ganze befindet sich auf einer linienförmigen Art Fries, gerade unterhalb der Decoration des Gewölbes der Apsis. In der Kirche *S. Maria maggiore* zu Rom befindet sich die einzige Ausnahme, die

vielleicht gibt; wir finden nämlich dort eine Herde Schafe, welche zu den Thoren Jerusalems und Bethlehems hinein-, nicht aber auch wieder herauskommen. Hier können aber die Schafe Gläubige oder Jünger überhaupt, und müssen daher nicht gerade die zwölf Apostel darstellen. Auf dem grossen Crucifixe in der Apsis der St. Clemenskirche zu Rom befinden sich zwölf Tauben, welche die zwölf Apostel zu bedeuten scheinen.

Der nächste Schritt war der, dass man die zwölf Apostel als zwölf ganz gleiche Männer, jeden mit einem Schafe, und Christus in der Mitte mit einem Lamme darstellte, welches aber zuweil grösser war als die Schafe. Diese Darstellung findet man auf mehreren Sarkophagen. Späterhin wurden sie dargestellt als zwölf ehrwürdige alte Männer, welche Schrifttafeln oder Rollen in ihren Händen tragen, aber nicht als Sinnbilder, um sie von einander unterscheiden zu können — sondern ihre Namen sind darauf oder daneben geschrieben. In dieser Weise sind sie in Relief auf mehreren jetzt im Vatican befindlichen Sarkophagen und in mehreren der ältesten Kirchen Roms und Ravenna's dargestellt, indem sie auf dem Gewölbe der Apsis zu beiden Seiten des Heilandes oder in einer Linie neben einander stehen.

Aber während auf den alten griechischen Urbildern und auf den alten Mosaikbildern die Attribute weggelassen wurden, sind die Künstler einer gewissen charakteristischen, individuellen Darstellung, welche in den späteren Zeiten der Malerei gänzlich verloren ging oder wenigstens vernachlässigt wurde, unveränderlich treu geblieben. In diesen ältesten Vorbildern hat der h. *Petrus* eine gedrungene Gestalt, ein breites Gesicht, dessen Mienen seinen Feuereifer ausdrücken, krauses weisses Haar und einen kurzen weissen Bart. Der Vorderkopf ist kahl. Der h. Paulus hat ein langes Gesicht, eine hohe und kühne Stirn und dunkles Haar und Bart. Der h. *Johannes*, *Thomas*, *Philippus* erscheinen als jung und bartlos; *St. Jakob der Aeltere* und *St. Jakob der Jüngere* in der Blüthe des Lebens, mit kurzem braunem Haar und Bart; beide, insbesondere Jakob der Jüngere, sollten eine grosse Aehnlichkeit mit dem Heilande gehabt haben; *St. Matthäus*, *St. Judas*, *St. Simon* und *St. Matthias* als alte Männer mit weissem Haar. Die Schreibtafeln, welche sie in ihren Händen halten, tragen die zwölf Glaubensartikel, oder man nimmt wenigstens an, dass sie dieselben tragen. Es besteht nämlich eine Tradition, dass die Apostel, ehe sie sich zerstreuten, um das Evangelium in allen Ländern zu predigen, sich versammelt haben, das nachher sogenannte apostolische Glaubensbekenntniss zu verfassen, und dass jeder von ihnen einen in demselben enthaltenen Satz in nachstehender Ordnung dazu geliefert habe:

1) Petrus: *Credo in Deum Patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae;*
2) St. Andreas: *Et in Jesum Christum, Filium ejus unicum, Dominum nostrum;*
3) St. Jakob der Aeltere: *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine;*
4) St. Johannes: *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus et sepultus;*
5) St. Philippus: *Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis;*
6) St. Jakob der Jüngere: *Ascendit ad coelos sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis;*
7) St. Thomas: *Inde venturus est judicare vivos et mortuos;*
8) St. Bartholomäus: *Credo in Spiritum Sanctum;*
9) St. Matthäus: *Sanctam Ecclesiam Catholicam; Sanctorum Communionem;*
10) St. Simon: *Remissionem peccatorum;*
11) St. Mathias: *Carnis resurrectionem;*
12) St. Thaddäus: *Et vitam aeternam.*

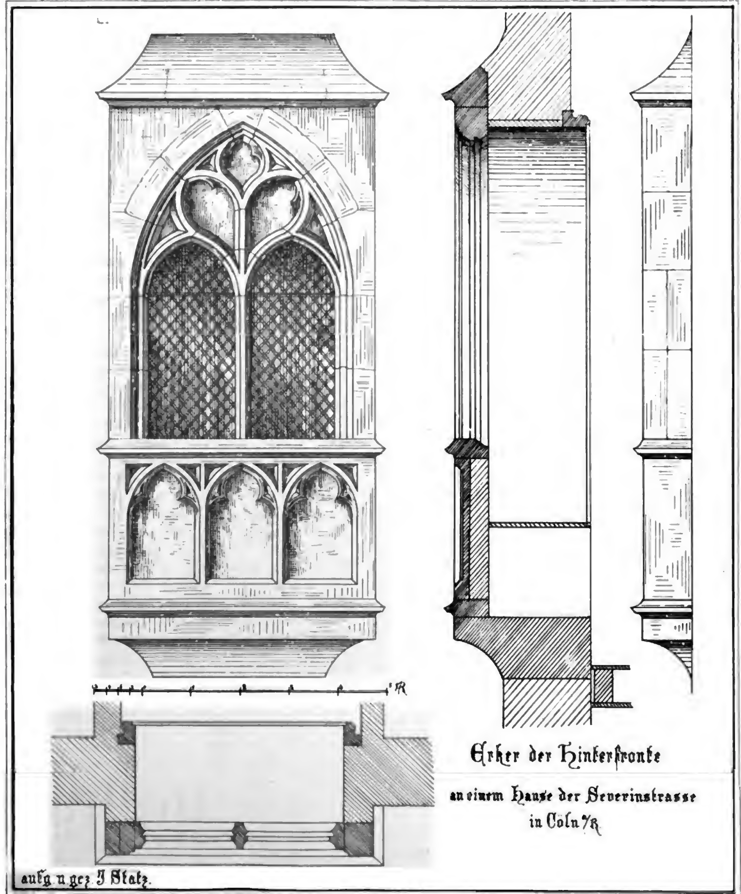
Die Apostel-Statuen auf dem Altar der h. Jungfrau in der St.-Michaelskirche zu Florenz bieten ein schönes Beispiel dieser Anordnung.

In späteren Zeiten sind die Apostel, statt in einer Linie, rund um den Heiland in der Glorie zusammengestellt, oder sie bilden einen Kreis von Köpfen in Medaillonsform; als Statuen schmücken sie den Schrein auf der Vorderseite des Altars, oder sie stehen in einer Linie auf jeder Seite des Schiffes der Kirche an den Säulen. Seit dem sechsten Jahrhundert wurde es herkömmlich, dass man jeden derselben durch ein besonderes, irgend einen Umstand aus seinem Leben oder Tode entnommenes Sinnbild oder Attribut unterschied. So trägt, wenn wir sie der Ordnung nach, und zwar nach dem Canon der Messe nehmen:

St. Petrus die Schlüssel oder einen Fisch (die Bedeutung dieses Symbols ist bekannt).

St. Paul das Schwert als Marterwerkzeug und Sinnbild der Geistesmacht; zuweilen auch wohl zwei Schwerter, um die doppelte Gewalt der Kirche auszudrücken, wie dieselbe in den beiden Schlüsseln Petri ausgedrückt ist, oder als Pendant zu den beiden Schlüsseln Petri. Wie diese Schlüssel Himmel und Hölle aufschliessen, so entsprechen die beiden Schwerter dem Schutz der Gerechten und dem Schrecken der Verdammten [1]).

1) Ein weiteres Attribut des heil. Paulus ist das „*vas electionis*". Man findet es auf der bronzenen Thür der St.-Peterskirche zu Rom. Abgebildet bei Ciampini (*veter. monum. musiva, tab. 19*). Paulus


Erker der Hinterfronte
an einem Hause der Severinstrasse
in Cöln %R
aufg. u. gez. J. Statz.

St. Andreas das schräge Kreuz, an dem er gekreuzigt wurde; und ist gewöhnlich klein und schwächlich.

St. Jakob der Grössere den Pilgerstab, den Hut und die Kürbisflasche.

St. Johannes den Kelch mit der Schlange; zuweilen auch den Adler (aber der Adler gehört ihm eigentlich nur in seiner Eigenschaft als Evangelist).

St. Thomas, der Zweifler, das Richtscheit des Bauherrn; auch wohl, aber nur selten, einen Spiess.

St. Jakob der Kleinere eine Keule.

St. Philippus den Bischofsstab, über welchem ein Kreuz angebracht ist, oder ein kleines Kreuz in der Hand.

St. Bartholomäus ein grosses Messer.

St. Matthäus eine Geldbörse.

St. Simon eine Säge.

St. Thaddäus (oder Judas) eine Hellebarde oder eine Lanze, und

St. Matthias eine Lanze.

Der Ursprung und Sinn dieser Attribute wird gleich erklärt werden; vorher müssen wir daran erinnern, dass, obgleich man in der heiligen Kunst stets zwölf Apostel zählt, sie doch nicht immer dieselben Persönlichkeiten sind. Der heilige Judas ist häufig weggelassen, um dem heiligen Paulus Platz zu machen. Zuweilen sind, und zwar in den ältesten Kirchen (wie in den Kathedralen zu Palermo), St. Simon und St. Matthias weggelassen und St. Marcus und St. Matthäus an deren Stellen. Das von Didron herausgegebene byzantinische Manuale, lässt Jakob den Jüngeren, St. Judas und St. Matthias weg und setzt St. Paulus, Lucas und Marcus an deren Stelle. Dies war die Anordnung auf den Bronze-Thoren der Kirche *San Paolo Fuori-le Mura* zu Rom, welche im zehnten Jahrhundert von byzantinischen Künstlern ausgeführt wurden und jetzt zerstört sind.

Auf einer Kanzel von herrlicher Arbeit in der Kathedrale zu Troyes ist die Anordnung nach der griechischen Formel nachstehende:

Johannes der Täufer.	St. Matthäus.	St. Philippus.	St. Marcus.	**St. Paulus.**	**Jesus Christus.**	St. Petrus.	St. Lucas.	St. Andreas.	**St. Thomas.**	**Die heilige Jungfrau.**	St. Simon.	St. Bartholomäus.	St. Jakobus.	**St. Johannes.**	**Ein Engel.**

Hier figurirt Johannes der Täufer in seiner Eigenschaft als Engel oder Bote, und St. Paul, St. Marcus und St. Lucas nehmen die Stelle des h. Jakobus des Kleinen, des h. Judas und des h. Matthias ein.

Das älteste Beispiel, dass die Apostel als die heiligen und auserseheneu Lehrer der geoffenbarten Religion in ein gewisses Schema kirchlicher Decoration gebracht sind, befindet sich in der Kirche des h. Johannes in Tonte zu Ravenna[1]). In der Mitte des Domes befindet sich die Taufe Christi, welche ganz in classischem Stile dargestellt ist, indem die Figur des Heilandes völlig nackt und der Jordan durch einen antiken, schilfgekrönten und gleich einem Badediener ein leinenes Tellertuch tragenden Flussgott angedeutet ist. Rund im Kreise herum stehen die zwölf Apostel wie Radien. Die Ordnung ist: Petrus, Andreas, Jakobus, Johannes, Philippus, Bartholomäus, Simon, Judas, Jakob der Kleinere, Matthäus, Thomas, Paulus, so dass sich Peter und Paul an dem einen Ende des Kreises von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen, und Simon und Bartholomäus sich an dem anderen den Rücken zuwenden. Alle tragen gemalte Mützen und das Opfer in ihren Händen. Petrus hat ein gelbes Gewand und einen weissen Mantel; Paulus ein weisses Gewand und einen gelben Mantel und so alle der Reihe nach abwechselnd. Der Name eines jeden befindet sich über seinem Haupte angeschrieben, aber ohne den Titel „*Sanctus*“, welcher, obgleich er bereits im Kalender des Jahres 449 vorkommt, in den Kunstwerken doch erst später (etwa um das Jahr 472 nach Chr.) angenommen worden zu sein scheint. (Schluss folgt.)

Die Geometrie in ihrer künstlerischen Bedeutung für die Architektur und Tektonik.

Von Eb. Wulff, Architekt.

(Fortsetzung.)

Es ist hier der passende Ort, Einiges über jene Versuche beizufügen, welche darauf ausgehen, mit Hülfe des blossen mathematischen Calculs eine Methode zur Erreichung harmonischer Verhältnisse in der Architektur aufzufinden, dieselbe also gleichsam auszurechnen. Schon wenn man an das Schicksal jener Musiktheoretiker denkt, welche Jahrhunderte lang vergebens unter Auf-

trägt hier das Schwert in der Rechten und ein Buch in der Linken. Zu seinen Füssen rechts aber steht ein durchsichtiges Blumengefäss, in dem man einen kleinen Löwen als Wurzel der Blumen erblickt, die lilienartig hervorwachsen und auf die sich eine Taube, der h. Geist, von oben herabsenkt. Man bezieht dieses seltsame Sinnbild auf Apostelgesch. 9, 15, wo Gott den Apostel sein auserlesenes Gefäss nennt. Mit Recht; doch dürften insbesondere der Löwe die Kraft, die Blumen die Schönheit bezeichnen. Auch Wolf und Lamm kommen als paulinische Attribute vor in den Miniaturen der Herrad von Landsberg in Strassburg. Sie bedeuten den Saulus vor und den Saulus nach der Bekehrung.

1) 451. Ciampini. Vet. monum. p. 1 c. IV.

stellung der verschiedenartigsten mathematischen Systeme die Grundgesetze der Harmonie der Töne zu ergründen suchten, bis es endlich dem blossen Gehöre gelang, aus der Vibration des Grundtones die natürliche Grundlage aller musicalischen Harmonie gleichsam heraus zu hören, möchte man bezweifeln, dass die entsprechenden Bemühungen in der Architektur von besserem Erfolge begleitet sein werden. Ist doch die Mathematik vorzugsweise eine erklärende Wissenschaft, welche nicht die Harmonie zu erzeugen, sondern die sich kundgebenden Aeusserungen derselben zu definiren hat. Und ist es auch nur denkbar, dass ein künstlich berechnetes, an irgend einem Werke zu Tage tretendes Princip das Auge mit dem Gefühle ruhiger Harmonie erfüllen kann, welches dasselbe Auge gleichsam zwingt, sich zu schliessen, um vorher ungestört den logischen Zusammenhang dieses Princips ergründen zu können? Die reine Bildung der Linien, der Parallelismus, der Tangentialismus, die Symmetrie und Eumetrie sind harmonische Eigenschaften, welche sich dem Auge sofort als solche aufdrängen und schon vor Jahrhunderten aufgedrängt haben, als noch keiner daran dachte, sie mathematisch zu definiren. Wäre die Logik des berechnenden Verstandes das Harmonie erzeugende Princip, so müssten wir statt der griechischen Tempel und gothischen Dome offenbar unsere Locomotiven und Dampfmaschinen als vollkommenste Kunstwerke bewundern. Daher erscheint es unzulässig, die harmonischen Grundgesetze der Architektur herausrechnen zu wollen. Man muss sie im Gegentheil, wie ich es oben versucht habe, mit dem blossen Auge zu erspähen suchen, wie ja auch das Grundgesetz der musicalischen Harmonie nicht durch künstliche Berechnung erforscht, sondern nur mit aufmerksamem Ohre erhorcht ist.

Aus demselben Grunde erscheint mir die Uebertragung der Proportionirung anderer organischer und unorganischer Gebilde auf die Werke der Architektur, wenn sie überhaupt möglich sein sollte, unzulässig, weil dadurch in erster Reihe auf den Verstand, nicht aber auf das Auge gewirkt würde. Die Architektur könnte in diesem Falle nur durch Vergleichung wirken, indem die Harmonie des Vorbildes, z. B. die Proportionirung des menschlichen Körpers, zuerst erfasst sein müsste, ehe das Verständniss der Schönheit des Bauwerkes zu Stande käme, was immer eine Verstandesoperation voraussetzt. An eine unmittelbare, aus dem inneren Wesen der Architektur selbst erwachsende lebendige Wirkung, wie sie jede selbständige Kunst ausüben muss, würde dabei gar nicht zu denken sein. Und doch stellen einige französische Architekten die Proportionirung des menschlichen Körpers als maassgebend für die Architektur auf, indem sie ihr pathetisches *„l'homme dans tout!"* als obersten Satz proclamiren. Offenbar eine schöne Phrase, die sogar einen deutschen Meister verleiten konnte, die „Gültigkeit" des genannten Satzes als „unbestreitbar" hinzustellen und ihn zur Grundlage eines neuen geometrischen Systemes vorzuschlagen, weil er, wie er sich ausdrückt, „das Monument ins Leben stellt". Was mit letzterem gesagt werden soll, ist mir nicht recht klar, jedoch fällt mir unwillkürlich der Ausspruch Mephistopheles' ein:

Denn eben wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Das Bestreben, ein vollkommenstes Proportionsgesetz für die Baukunst aufzustellen, scheint mir aus der Anschauung des „absolut Schönen" entsprungen zu sein, welche in der Reihe des sinnlich Wahrnehmbaren eine bestimmte Gränze annimmt, wo das Schöne aufhört und das Unschöne beginnt. Letzteres bildet gleichsam den Gefrierpunct, bei welchem angelangt, die warme Harmonie des Schönen zu kaltem Eise erstarrt. Für diese Gradbestimmungen auf dem Thermometer der Kunst sind natürlich bestimmte Proportionen erforderlich, und daher müssten jene Aesthetiker, welche nicht nur in der Gestalt des menschlichen Körpers und den Gebilden der Pflanzen- und Thierwelt, sondern auch in den schönsten Werken der Architektur die Proportion des goldenen Schnittes entdeckt haben wollen, alle übrigen Bauwerke, welche diese Proportion nicht befolgen, unter den Gefrierpunct ihrer Scala setzen. Diese Anschauung scheint mir doch nicht ganz richtig zu sein, wesshalb ich mich mehr der neueren Auffassung der Aesthetik zuwende, welche letztere nicht als Lehre des „absolut Schönen", sondern als „Lehre der Empfindungen" hinstellt. Hiernach nehme ich eine unendliche Abstufung und zugleich eine unendliche Verschiedenartigkeit in der ästhetischen Wirkung der Bauwerke an, nicht aber einen bestimmten Schönheitsgrad, der zum wenigsten erreicht werden müsse, um die Bauwerke überhaupt schön nennen zu können. Schon der einfachste Ziegelrohbau, wenn er sich in correcten Linien und wohlproportionirten Verhältnissen präsentirt, hat Anspruch auf harmonische Wirkung. Zwischen ihm und dem glänzenden Palast liegt dieselbe unendliche Reihe von Abstufungen, wie etwa — man verzeihe mir diesen Vergleich — zwischen dem tactvoll auf der Trommel ausgeführten Parademarsch und der rauschenden Fest-Ouverture. Aus demselben Grunde kann ich mich nicht für irgend einen Baustil als den absolut schönsten erklären. Jeder derselben kann den ihm eigenthümlichen Charakter zu gleicher Höhe der Vollkommen-

heit ausbilden und hat daher, wenn er seinem Wesen entsprechend zur Anwendung kommt, seine vollkommene Berechtigung. Sind doch die Baustile in letztem Grunde nichts Anderes als die im Laufe der Jahrhunderte sich nach und nach entwickelnden und zu idealer Durchbildung gelangenden verschiedenen Constructionsweisen.

* * *

Wie ist es möglich, so frage ich, dass der Künstler unter Vorausberechnung des zu erzielenden Eindruckes seine Verhältnisse wähle, wenn er nicht ein Grundgesetz anerkennt, das ihm nicht nur alle die verschiedenartig wirkenden Verhältnisse in bestimmter Reihenfolge darbietet, sondern auch ihre logische Verknüpfung gestattet?! Ohne ein solches Gesetz fehlen ihm geradezu die Elemente des selbständigen künstlerischen Schaffens und es ist ihm unmöglich, seine architektonischen Gedanken zum logischen Ausdruck zu bringen. Er ist daher zur blossen Nachahmung — und auf dieser beruht vornehmlich die moderne Baukunst — oder zu einer im Dunkeln tappenden Willkür gezwungen, aus welcher niemals wahre Harmonie erwachsen kann. Es gibt keine Kunst, welche die Nothwendigkeit innerer Gesetze so klar an der Stirn trägt, wie gerade die Architektur. Und doch wollen Manche in ihr von keiner Regel wissen, dagegen Alles einem vagen Gefühle überlassen. Ist denn in der Kunst die Logik weniger erforderlich, wie in der Wissenschaft?! Gefühl und Phantasie sind auch in der Musik, der Tanzkunst und Poesie die Hauptsache, aber diese Künste haben längst eingesehen, dass eben zum logischen Ausdruck der Gefühle bestimmte Gesetze erforderlich sind, ja, dass Rhythmus und Gesetzmässigkeit identisch sind. Soll denn die Baukunst allein, von welcher Schnaase sagt, dass gerade sie unter allen Künsten zuerst dazu berufen sei, die Gesetze der Harmonie am schärfsten auszuarbeiten, ohne Regeln fertig werden können?! Ich glaube, dass an eine unparteiische Würdigung der verschiedenen Baustile niemals gedacht werden kann, wenn nicht die allen gemeinsam zu Grunde liegenden harmonischen Gesetze zur allgemeinen Anerkennung kommen, und dass sich der Stil der Zukunft nur aus dieser gemeinsamen Grundlage entwickeln wird. Vorab ist eine allgemein anerkannte architektonische Harmonielehre die einzige Basis, auf welcher es zwischen den sich schroff gegenüberstehenden Richtungen in der Architektur zu Friedensunterhandlungen kommen kann. Natürlich muss zu gleicher Zeit das Wesen der Baustile, welches die Parteien durch vielfach umgehängten Flitterstaat verhüllt haben, von seiner Umhüllung befreit und auf seine einfachen Grundprincipien zurückgeführt werden. Machen wir in folgender Definition hierzu einen Versuch: Ein consequenter Baustil ist nichts Anderes als eine, ein einheitliches Princip befolgende, harmonisch geordnete Constructionsweise, welche ihren einzelnen Gliedern gemäss den in denselben wirkenden Kräften Maass und Form und gemäss ihrer grösseren oder geringeren Wichtigkeit eine reichere oder einfachere, nach aussen sich entwickelnde Verzierung gibt. Ich erinnere an den griechischen Architrav- und den gothischen Kreuzgewölbebau. Bei dem ersteren gibt es keine Form, die sich nicht aus dem Uebereinanderlagern des Materials und dem dadurch entstandenen Druck und Gegendruck erklären liesse, während sich alle Gestaltungen des gothischen Stiles auf die aus den statischen Wirkungen des Spitzbogens erwachsenden Wechselbeziehungen zurückführen lassen. Die Art der Construction erzeugt mithin die Kernform, die Wichtigkeit der einzelnen Constructionstheile den Grad der künstlerischen Verzierung. Die harmonische Wirkung aller Theile beruht auf ihrer geometrischen Gesetzmässigkeit. Die Geometrie ist mithin dasjenige Feld, welches der Architektur alle Linien zum Ausdruck irgend einer Thätigkeit, so wie alle Verhältnisse zur Proportionirung der Massen vom Grossen bis zum Kleinsten darbietet. Hiermit glaube ich die Stellung der von mir aufgestellten geometrischen Gesetze zur Baukunst hinreichend gekennzeichnet zu haben. Sie bilden das harmonisch ordnende Princip derselben und treten zu ihr in ein ähnliches Verhältniss, wie die Regeln des Generalbasses zur Musik. Auch letzterer bietet dem Componisten die zum Ausdruck seiner Gedanken nöthigen Elemente, indem er zugleich ihre logische Verknüpfung lehrt.

Der hier vorgetragene ideale Maassstab zur Proportionirung der Bauten wird manche Gegner finden, was ich mir bei der vorwiegend ökonomischen und verstandesmässigen Zeitrichtung nicht verhehlen kann. Letztere geht von dem praktischen Bedürfnisse als der ersten Bedingung des architektonischen Schaffens aus, und hiefür eignet sich das Bauen nach blossen Verhältnissen allerdings eben so wenig, als etwa die Conversation in blossen Versen für das gewöhnliche Leben. Der moderne Praktiker schwört daher auf Fuss und Zoll und genügt dem nie ganz zu ertödtenden Verlangen nach Schönheit nicht etwa durch selbständiges Schaffen, sondern durch den Schmuck fremder Federn, welcher den glücklicher Weise erhaltenen herrlichen Baudenkmalen der Vergangenheit entlehnt wird, eine Methode, die dem ökonomischen Sinne der Gegenwart immerhin den Vorzug ziemlicher Wohlfeilheit bietet. Aber was würde geschehen, so frage ich, wenn die vergangenen Zeiten

nicht für unser künstlerisches Bedürfniss gesorgt hätten, wenn also die moderne Zeit nach dem Beispiele der idealen Griechen und der jugendlich begeisterten Deutschen ihre eigene Bauweise zu erfinden hätten?! Die Antwort auf diese Frage gibt den einzigen Maassstab, nach welchem zu beurtheilen ist, ob die moderne Zeit wirklich „kunstschöpferisch" ist oder nicht, und worin besteht sie? In jenem halb demüthigen, halb hochmüthigen Lächeln, welches wir durch die blosse Erwähnung des „Zukunftsstiles" hervorzurufen pflegen. Halb demüthig ist es, weil wir uns unserer „schöpferischen Armuth", wie Laube sie in seinen „Reise-Novellen" nennt, doch zu sehr bewusst sind, und halb hochmüthig, weil uns die entlehnten griechischen Federn doch gar zu prächtig kleiden. (Schluss folgt.)

Die neu errichteten Heiligenfiguren an der St. Anna-Capelle in Aachen.

Als die entwickeltste und formschönste unter den verschiedenen Capellen, die wie ein blüthenreicher Kranz das altersgraue Octogon, die „Pfalzcapelle" Karl's des Grossen, umstehen, ist die Capelle der h. Anna am hiesigen Münster zu bezeichnen. Ihre Erbauung fällt in die Mitte des XV. Jahrhunderts, eine Zeit, in welcher die Gothik die einfach constructiven Formen verliess und, sich in den zierlichsten und gewagtesten Einzelheiten ergehend, ihrer Ausartung und Verflachung bereits mit starken Schritten entgegeneilte. Wie es den Anschein gewinnt, reichten nach der Einweihung der Anna-Capelle, die der Consecrationsurkunde zufolge im Jahre 1449 vorgenommen wurde, die Mittel nicht mehr aus, um die harrenden Baldachine mit einem Paradiese von sculptirten Heiligenfiguren auszufüllen. Da die Begeisterung, die das schöne Monument zu Ehren der hochgefeierten Mutter der allerseligsten Jungfrau geschaffen hatte, einmal erkaltet war, so ist es erklärlich, dass nach und nach die Nothwendigkeit übersehen wurde, den grossartigen Capellenbau mit dem noch fehlenden statuarischen Schmuck auszustatten.

Seit Errichtung der unteren, ehemals offenen Halle mit der darüber befindlichen Emporcapelle der h. Anna sind heute mehr als vier Jahrhunderte verflossen, und noch immer fehlte der Cyklus von Heiligenfiguren, der die Leere der Baldachine ausfüllen sollte. Wenn auch dem aachener Bürger bei der täglichen Besichtigung der Capelle die offenen und unbesetzten Räume weniger auffielen, so machten immer wieder fremde Besucher auf die Nothwendigkeit, dem reich construirten Monument doch endlich die so lang erhoffte sculptorische Ausstattung angedeihen zu lassen, in dringlicher Weise aufmerksam.

Dem ausdauernden Zusammenwirken der Damen Aachens in Verbindung mit dem Vorstande des Karlsvereins gebührt das Verdienst, dass durch eine im Jahre 1867 veranstaltete Verloosung die Mittel gewonnen wurden, um von befähigter Meisterhand die 21 grösseren stehenden Heiligenfiguren herstellen und die 20 Sockel mit knieenden Engelstatuen ausfüllen zu lassen, welche in den grossen Hohlkehlen der unteren, früher freistehenden Bogen angebracht sind. Heute, wo wir am Ausgange eines harten, aber für die deutschen Waffen so überaus glorreichen Kampfes gegen den alten Erbfeind des deutschen Namens und der deutschen Gesittung stehen, der dem hiesigen Krönungsmünster deutscher Könige schon in früheren Jahrhunderten bei seinen verheerenden Einfällen so viele Wunden und Verluste zugefügt hat, heute ist endlich die Stunde gekommen, wo der lange Zeiten hindurch schmerzlich vermisste sculptorische Schmuck der St. Anna-Capelle verliehen wird.

Bevor wir zur Besprechung der stilistisch gelungenen figuralen Darstellungen in Folgendem übergehen, sei es gestattet, zu Nutz und Frommen jener aachener Bürger, die bei Betrachtung der vielen prächtigen Bildwerke nach der Bedeutung und dem inneren Zusammenhange derselben fragen, eine kurzgefasste Erklärung und Zusammenstellung hier folgen zu lassen.

Die Gruppirungen sämmtlicher 21 grösseren und kleineren Bildwerke lassen sich in drei Reihen abtheilen; die Erläuterung derselben ist von oben nach unten zu suchen. Der leichteren Uebersicht wegen sind in Folgendem diese drei Reihen numerisch geordnet und in denselben die Zahlen für jene Bildwerke eingesetzt, die gleich näher bezeichnet werden sollen [1]).

I.	1.	3. 4. 5. 6.	7. 8. 9. 10.		2.
II.	15. 14.	12. 11. 13.		16 17.	
III.		18. 19.	20. 21.		

I. Die erste, d. h. die obere Reihe der Bildwerke enthält 10 circa 7′ grosse Figuren, welche die Vorfahren des Herrn veranschaulichen. Dieselben sind:

1. Adam, 2. Eva, nach dem Sündenfalle dargestellt, wie sie mit Thierfellen bekleidet, der kommenden Erlösung sehnsuchtsvoll entgegensehen und ihre Hände ausstrecken nach der Tochter der Verheissung. (Dieselben konnten noch nicht aufgestellt werden.)

Alsdann folgen in dieser oberen Reihe je vier und vier grössere Figuren, welche unter Baldachinen jene

1) Bei der jetzt vollendeten Aufstellung von 15 grösseren Statuen fehlen nur noch 6 Figuren, und soll die Aufstellung dieser fehlenden Bildwerke unter 1, 2, 14, 15, 16, 17 bis Ende des nächsten Winters vollendet sein.

beiden Widerlagspfeiler nach vier Seiten umgeben, die das obere grosse Fenster der Anna-Capelle flankiren. Diese Vorfahen des Herrn im alten Bunde werden durch folgende 8 Figuren repräsentirt, welche heute sämmtlich aufgestellt sind:

3. Seth im Hirtencostume, mit dem Spruchband: *vocavit nomen ejus Seth.*

4. Noa als Greis, mit der Arche und der Taube.

5. Sem, mit dem Spruchband: *Benedictus Dominus, Deus Sion.*

6. Abraham, mit den bekannten Attributen des Opfers.

7. Isaak, das Opferholz tragend.

8. Jakob, mit der Himmelsleiter.

9. Juda in majestätischer Gestalt, eine Schriftrolle haltend mit dem Spruch: *Juda, leo fortis.*

10. David, der königliche Sänger, mit dem Saiten-Instrument.

II. Die mittlere Reihe, bestehend aus 7 etwa 5′ hohen Bildwerken, stellt die nächsten Blutsverwandten des Heilandes dar. Unmittelbar unter dem grossen Fenster der oberen Anna-Capelle ersieht man die Statue jener Heiligen, die unserer Capelle den Namen gegeben hat und die also gleichsam als Mittelpunct und Schlüssel zur Erläuterung des ganzen Bilderkreises aufzufassen ist. Es ist nämlich mitten in der zweiten Reihe in einem circa 6′ grossen Bildwerke zu ersehen:

11. Die h. Mutter Anna, das Jesuskind auf dem rechten und ihr Töchterchen, die h. Jungfrau, auf dem linken Arm tragend. Mittelalterliche Autoren nennen diese Darstellung häufig die „Selbstdritt", vielleicht eine Zusammenziehung für den Ausdruck „sie selbst zu Dritt". Diese Darstellung und Auffassung der h. Anna kam gegen Ausgang des Mittelalters sowohl bei den rheinischen, als auch bei den schwäbischen Bildschnitzern mit besonderer Vorliebe immer wieder plastisch zur Ausführung.

Rechts von dieser Hauptfigur erblickt man eine gleichgrosse Statue, den Gemahl der h. Anna,

12. den h. Joachim, ein Körbchen mit Trauben tragend.

Zur linken Seite ersieht man eine Sculptur von derselben Grösse, Anna's Brudersohn,

13. den h. Joseph, mit dem Lilienstengel.

Diesen werden sich in kurzer Zeit anreihen:

14. Elisabeth in Matronencostume mit dem Spruchband: *Uxor tua Elisabeth pariet tibi filium;* alsdann

15. Johannes der Täufer, bekleidet mit einer Umgürtung von Kameelhaaren und zeigend auf das *Agnus Dei;* ferner

16. Kleophas, Joseph's Bruder, mit dem Spruchband: *Unus, cui nomen Cleophas, dixit;* endlich,

17. Salome, dessen Tochter, die Frau des Zebedäus, mit der Salbenbüchse und dem Spruchband: *Salome emit aromata.*

III. In der unteren und letzten Reihe, nämlich an den Widerlagspfeilern, welche den grösseren Bogen der schönen Hallen-Anlage unter der Anna-Capelle stützen, erblickt man in vier Figuren, je in der Höhe von 5 Fuss, dargestellt die Halbvettern des Herrn, nämlich die Söhne des Kleophas. Diese Bildwerke repräsentiren:

18. Jacobus Minor, mit Walkerkeule und Buch.

19. Thaddäus, mit Buch und Marterwerkzeug.

20. Joses, der seinen Namen im Gewandsaum trägt.

21. Simeon, ebenfalls seinen Namen im Saume der Dalmatika tragend.

Die beiden ersteren waren der Zahl der zwölf Apostel des Herrn einverleibt; von dem dritten kennt die h. Schrift nur den Namen; der vierte war der Nachfolger seines Bruders, des h. Jacobus, auf dem Bischofssitze von Jerusalem, und starb derselbe unter Trajan als Martyrer, 120 Jahre alt.

Ausser diesen vielen grösseren und kleineren Heiligenfiguren werden noch die Sockel, die sich in der mittleren Bogenblende des unteren Theiles und in den Hohlkehlen der beiden Nebenbogen befinden, mit den sitzenden Bildwerken von Engeln bevölkert. Die Engelsgestalten im mittleren Bogen sollen Rauchfässer und Leuchter tragen, die in dem Bogen rechts musicalische Instrumente, jene aber in dem linken Werkzeuge der bildenden Kunst.

Im Vorstehenden ist es versucht worden, in drei Reihen vertheilt jene Gruppen von Heiligenfiguren zu kennzeichnen, welche im ganzen Mittelalter, namentlich aber im 15. Jahrhundert, der Errichtungszeit unserer Anna-Capelle, von der bildenden Kunst mit besonderer Vorliebe dargestellt zu werden pflegten. Diese in christlicher Vorzeit sogenannte „heil. Sippe", die „*progenies*" oder „*consanguinei Domini*", findet sich nicht nur in Holz und Stein ausgeführt allenthalben vor, sondern kommt auch immer wieder in der Malerei, Stickerei und Weberei zur Darstellung. Der Bilderkreis, wie er an der Anna-Capelle in so vielen trefflich ausgeführten Figuren sich abwickelt und wie er von einem in Aachen hochverehrten Kenner der mittelalterlichen Hagiographie einheitlich entworfen worden ist, passt also in strenger Consequenz chronologisch zu der oft gedachten Capelle und steht mit der Patronin derselben, der h. Mutter Anna, wie nachgewiesen wurde, im engsten Connex.

Hier bleibt nur noch die eine Frage zu untersuchen: Sind die vielen Bildwerke, welche nächstens in ihrer Vollständigkeit die äussere Oberfläche der Anna-Capelle

wie keine ähnliche in so reicher Weise in Deutschland zieren werden, streng im Charakter der Architektur des Flamboyant-Stils aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ausgeführt? mit anderen Worten: Würden die Bildhauer des Mittelalters in ähnlicher Auffassung, Bewegung und Drapirung diese Bildwerke ebenso ausgeführt haben, wie Meister Goetting dieselben heute stilisirt hat, wenn es nämlich damals schon denselben vergönnt gewesen wäre, die architektonisch fertig gestellte Capelle mit Sculpturen zu beleben?

Nachdem das Urtheil competenter Fachmänner sich allgemeiner ausgesprochen hat, glauben wir in der Lage zu sein, die eben aufgeworfenen Stilfragen dahin beantworten zu können, dass unserer vollen Ueberzeugung nach, dem Bildhauer Goetting die schwierige Aufgabe gelungen ist, die fünfzehn bereits aufgestellten Bildwerke mit den Gesetzen und Anforderungen der Architektur so in Einklang zu setzen, wie die Stilistik jenes Monumentes es erfordert, dem sie zur dauernden Zierde dienen sollen. Diese consequente Durchführung der architektonischen Auffassung und Behandlung der vielen Bildwerke hat den Künstler jedoch nicht bis zu dem in den letzten Zeiten häufig beliebten Extrem geführt. unter dem Aushängeschild der Stilistik auch jene anatomisch unrichtige Auffassung zuzulassen, welche man im Mittelalter bei Bildwerken von untergeordneten Meistern nicht selten antrifft. Sämmtliche Statuen an der St. Anna-Capelle treten nämlich anatomisch richtig in solchen Formen auf, die auch das Auge des modernen Beschauers nicht unangenehm berühren. Die hieratisch-ernsten Gesichtsausdrücke der Figuren, die charakteristische Behandlung des Faltenwurfs der Gewänder, die Stilisirung der Haare sind bei diesen Figuren durchgehends solche, dass auch der Freund und Kenner der mittelalterlichen Sculptur mit Anerkennung das Bestreben des Künstlers wahrnimmt, seine Bildwerke chronologisch streng mit jenen gegebenen Bauformen in Einklang zu setzen, wie sie in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts weniger am Rheine, mehr jedoch im nahen Belgien allenthalben zur Geltung kamen.

Allerdings ist es dem Künstler bei seinen vielen Studien hinsichtlich der richtigen Auffassung und Stilisirung der auszuführenden Bildwerke sehr zu Statten gekommen, dass derselbe nach dem Ausspruche des Dichters: „Sieh, das Schöne liegt so nahe", nicht erst auswärts zu suchen hatte, woher er die nöthigen Vorbilder zur Ausführung des ihm gewordenen ehrenvollen Auftrages entlehnen solle. Da es nämlich in der kürzlich in den „Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein" von Archivar Kaentzeler veröffentlichten „Kleinen aachener Chronik" *ad* 16 heisst: *„1430 do warden die apostelen in den Chor op gesatt, und die bilder für St. flein"*, so lag es nahe, diese 1430 vollendeten und im Chor aufgestellten Bildwerke der Apostel gleichsam als Modelle und untrügliche Anhaltspuncte für die Auffassung und Stilisirung jener neuen Bildwerke zunächst in Betracht zu ziehen, welche das Aeussere der Anna-Capelle schmücken sollen, die, wie Eingangs bemerkt, bereits 1449 eingeweiht wurde und wahrscheinlich auch schon 1430 im Bau begriffen war. Bildhauer Goetting hat es desswegen nicht versäumt, diese Statuen der 12 Apostel im Chor des hiesigen Münsters mit Einwilligung des Stiftscapitels in ziemlicher Grösse photographisch aufnehmen zu lassen, um bei dem Entwurf der neuen Bildwerke bei den fast gleichzeitigen alten, unübertrefflichen Originalen sich Raths erholen zu können.

Da noch gegen das Ende des kommenden Winters die fehlenden 6 Standbilder hoffentlich in derselben Meisterschaft der Ausführung vollendet sein werden, wie dieselbe an den eben aufgestellten 15 grösseren Statuen zu loben ist, so würde es endlich an der Zeit sein, dass man nach Wiederherstellung des Friedens auf die Beschaffung der Mittel für Ausführung auch jener 28 Heiligenfiguren Bedacht nähme, welche an den 14 Widerlagspfeilern des äusseren Chores die noch immer leeren Doppelnischen ausfüllen sollen. Der Cyklus derselben ist in jüngster Zeit vom hiesigen Stiftscapitel festgestellt und genehmigt worden.

Wir werden nicht unterlassen, in einem demnächstigen Berichte ausführlich mitzutheilen, welche Idee bei der Anordnung dieser vielen Bildwerke von befähigter Seite zu Grunde gelegt und wie in der Wahl der einzelnen Heiligenfiguren der Grundgedanke geistreich verkörpert worden ist.

Wenn es den begüterten Familien der Metropole Köln in Vereinigung mit den adeligen Geschlechtern des Rheinlandes in jüngster Zeit gelungen ist, die Mittel zu beschaffen, um die vielen grossen Statuen an den Pfeilerbündeln im Mittel- und Querschiff des kölner Domes ausführen zu lassen, dann wird es auch, dess sind wir gewiss, nach wiederhergestelltem, für Deutschland ruhmvollem Frieden von Seiten des Stiftscapitels und des Karlsvereins nur der Anregung bedürfen, damit von den hervorragenden Familien der alten Kaiserstadt die Kosten zur Anfertigung der verschiedenen Standbilder des Hochchores je nach ihrer Wahl bestritten werden. *Quod Deus bene vertat!*

Canonicus Dr. Fr. Bock.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen

Nr. 20. Köln, 15. October 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

XI.

Die heiligen Apostel.

(Schluss.)

Auf einem Mosaikbilde (816 n. Chr.) steht Christus in der Mitte auf einer Erhöhung; in einer Hand hält er ein offenes Buch, auf welchem geschrieben steht: „*Pax vobis.*“ St. Petrus mit den Schlüsseln und einem Kreuze steht zu seiner Rechten. Christus deutet mit seiner rechten Hand auf das Kreuz hin. St. Paul steht mit seinem Schwerte zur Linken; weiter sind da fünf Apostel auf der einen und vier auf der anderen Seite, also im Ganzen eilf (da Judas mit Recht ausgelassen ist). Jeder hält ein Buch in der Hand und alle sind weiss gekleidet. Unterhalb des Ganzen stehen die Worte des Heilandes: „Gehet hin und lehret alle Völker.“ Am Bogen zur Rechten sitzt Christus auf einem Throne und übergibt dem h. Petrus, welcher auf der einen Seite kniet, die Schlüssel, und dem h. Constantin, welcher auf der anderen Seite kniet, das Banner (auf das bekannte Banner anspielend). Am Bogen zur Linken sitzt St. Petrus auf einem Throne und übergibt dem Papste Leo III. die Stola und Karl d. Gr. die Fahne.

Dieses merkwürdige Denkmal christlicher Kunst ist eine Art Résumé der Macht der Kirche, ist ein wieder hergestelltes altes Mosaikbild, welches auf Geheiss des Papstes Leo III. im Triclinium des alten Lateran-Palastes gefertigt wurde und jetzt sich auf einer Seite der *Scala Santa* befindet.

Mosaikbild, in der alten Basilika des h. Paulus (1206). In der Mitte ein verhüllter Altar, auf welchem sich die Evangelien (oder vielleicht noch eher das „Buch des Lebens“, das sieben Mal versiegelte Buch in der Apokalypse) und die Passionswerkzeuge befinden. Hinten erhebt sich ein grosses griechisches, mit Gold und Juwelen geschmücktes Kreuz. Unterhalb, am Fusse des Altars, stehen fünf kleine Figuren, welche Palmen tragen und diejenigen darstellen, welche für die Sache Jesu da litten; auf der einen Seite kniet der Mönch Aginulf und auf der anderen Giovanni Gaetano Orsini, der spätere Papst Nicolaus III. Auf jeder Seite des Altares befindet sich ein majestätischer Engel. Der eine derselben trägt eine Rolle, auf welcher geschrieben steht: „*Gloria in excelsis Deo*“; der andere: „*et in terra pax hominibus bonae voluntatis!*“ Ueber dieselben hinaus stehen die Apostel, sechs auf jeder Seite, Rollen mit den Glaubensartikeln in den Händen haltend. Sie sind einander sehr ähnlich, alle in weissen Kleidern, und zwischen je zweien steht ein Palmbaum, das Symbol des Sieges und der Auferstehung. Dieses kolossale Gemälde auf Goldgrund bildete rund um die Apsis der Basilika eine Art Fries.

In der Sculptur wurden die Apostel als eine Reihe in jede kirchliche Decorativ-Architektur aufgenommen, manchmal auf der Aussenseite, stets im Innern der Kirche. Wo das Decorations-Schema rein theologisch ist, da ist der den Aposteln zukommende Platz nach den Engeln, Propheten und Evangelisten; wenn aber das Motiv oder die leitende Idee eine besondere Bedeutung in sich schliesst, wie das jüngste Gericht, das Paradies, die Krönung der h. Jungfrau oder die Apotheose irgend eines Heiligen, dann ist die Ordnung eine andere und

die Apostel erscheinen unmittelbar nach den göttlichen Personen und vor den Engeln, indem sie einen Theil des himmlischen Rathes oder Hofes bilden. „Da des Menschen Sohn wird sitzen auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit, werdet ihr auch sitzen auf zwölf Stühlen und richten die zwölf Geschlechter Israels.“ [1] Dies ist die Ordnung auf dem *Campo Santo*, in Angelo's Paradies in der Galerie zu Florenz, in Raphael's Disputa und in vielen anderen Beispielen. Daher ist es nun, um den richtigen Platz der Apostel zu bestimmen, vor Allem nothwendig, dass man die Absicht des Künstlers und die leitende Idee des ganzen Gemäldes richtig versteht, ob sie streng theologisch oder theilweise scenisch ist. Auf allen Denkmälern, welche einen feierlichen oder heiligen Zweck haben — als auf Altären, Kanzeln, Gräbern — finden die Apostel ihren richtigen Platz entweder in Verbindung mit anderen heiligen Personen oder als besondere Gesellschaft — als Lehrer. Die Statuen-Reihe längs des Altarplatzes vorn im Chor der St. Marcuskirche zu Venedig wird sich Jeder, der sie gesehen, gemerkt haben. In der Mitte steht die h. Jungfrau und St. Marcus, und alsdann die Apostel, sechs auf jeder Seite, grosse, feierliche Figuren, welche dastehen, als wenn sie das Heiligthum zu hüten hätten. Dieselben sind von Jacobelli, im einfachen religiösen Stile des fünfzehnten Jahrhunderts, aber ganz italienisch. Im Gegensatz zu ihnen heben wir als das schönste Beispiel der deutschen Sculpturbehandlung die zwölf Apostel auf dem Grabe des h. Sebaldus in seiner Kirche zu Nürnberg hervor, welche Peter Wischer in Bronze gegossen hat (1500 n. Chr.). Sie sind bei zwei Fuss hoch und alle wegen des charakteristischen Ausdrucks der Köpfe und der grossen Einfachheit ihrer Haltung und Kleidung merkwürdig.

Es gibt Beispiele, dass die Apostel in ein Schema kirchlicher Decoration als Andachts-Figuren aufgenommen worden sind. Aber dieselben nehmen von dem Behandlungsstile und weil sie mit anderen Personen in Beziehung gesetzt wurden, einen leisen Anstrich des Dramatischen und Malerischen an. Von dieser Art sind Correggio's Apostel in der Kuppel des Domes zu Parma (1532), welche als das schlagendste Beispiel des studirten Gegensatzes zu der Feierlichkeit und Einfachheit der alten Behandlung betrachtet werden können. Hier ist das Motiv wesentlich dramatisch. Sie stehen rund um die Kuppel herum, wie Zuschauer in einer Galerie oder auf einem Balcon dastehen würden — alle in malerischen Stellungen, jeder sorgfältig anders dargestellt und mit Staunen, Hoffnung, Freude oder Anbetung zur Figur der glorreichen, zum Himmel schwebenden heiligen Jungfrau emporblickend.

Eine andere Apostelreihe, in der Kirche des h. Johannes zu Parma, welche Correggio früher (1523) gemalt hat, ist unseres Erachtens, was den Charakter betrifft, in einem schöneren, aber vielleicht für die Scene nicht so passenden Geiste aufgefasst. Hier sitzen die zwölf Apostel auf Wolken rund um den verherrlichten Heiland herum, wie man annimmt, dass sie im Himmel um ihn herum sitzen. Den Köpfen wurde auf den alten Urbildern nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet, die des h. Petrus und Paulus ausgenommen; aber sie sind sowohl hinsichtlich der Auffassung des Charakters als auch hinsichtlich des Ausdrucks erhaben.

Die Apostel in Michel Angelo's „Jüngsten Gerichte“ (1540) bieten eine noch ärgere Abweichung vom antiken Behandlungsstile dar. Sie stehen zu beiden Seiten des Heilandes, welcher hier nicht Heiland und Erlöser, sondern ein unerbittlicher Richter ist. Sie sind grossartig und künstlich gruppirt und in Formen und Stellungen, welche eher an eine Kriegsrath haltende Titanen-Versammlung, denn an die verherrlichenden Genossen Christi erinnern könnten. Auf älteren Gemälden „Christi in der Herrlichkeit“ bilden die Apostel, als seine Genossen im Himmel wie auf Erden, mit den Patriarchen und Propheten den himmlischen Hof oder Rath. Sie sitzen zur Rechten und zur Linken auf Stühlen. [1] Raphael's *„Disputa“* im Vatican ist ein grossartiges Beispiel dieser Anordnung.

Reihen der Apostel auf Andachtsbildern und Kupferstichen sind so gewöhnlich, dass wir nur einige der interessantesten und berühmtesten näher betrachten wollen.

1) Eine Reihe von Raphael, gestochen von Marc Anton — grosse, anmuthige Figuren, jeder mit dem ihm zukommenden Attribute. Obgleich wunderbar unterschieden in Form und Haltung, ward doch den alten Urbildern nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt, wenn man nicht etwa den h. Petrus und Johannes hiervon ausnehmen will. Hier ist der h. Jakob der Jüngere weggelassen, um dem h. Paulus Platz zu machen.

2) Eine Reihe von Lucas von Leyden, kleiner als die Raphael's, aber herrlich bezüglich der Auffassung. Auch hier sind die alten Urbilder grösstentheils vernachlässigt. Diese zwei Reihen sollten als vollkommene Beispiele der besten italienischen und

1) Math. 14, 28, Luc. 22, 30.

1) Luc. 22, 30.

der charakteristischsten deutschen Manier einander gegenüber gehalten werden. Einige der altdeutschen Reihen sind sehr sonderbar und grotesk.

3) Von H. S. Beham — eine sehr seltsame Reihenfolge. — Sie stehen zu zwei und zwei beisammen, wie eine Procession alter Bettler. Die Arbeit ist ausgezeichnet. In einer anderen Reihenfolge von Beham stehen die Figuren einzeln und schliessen die vier Evangelisten, welche wie alte Bürgermeister gekleidet sind, mit ein.

4) Eine Reihe von Parmigiano, anmuthig und manirirt, wie dies bei ihm gewöhnlich der Fall ist.

5) Von Agostino Caracci. Diese Reihe, als Kunstwerk berühmt, muss im Vergleich mit jenen Raphael's und Lucas' von Leyden als absolut gemein bezeichnet werden. Hier ist Johannes dargestellt, wie er aus seinem Kelche trinkt, eine Idee, welche Mancher für malerisch halten könnte; aber es liegt ein niedriger Geschmack darin. Thaddäus hat, wie St. Simon, eine Säge; Petrus hat die päpstliche Thiara zu seinen Füssen; St. Jakob der Kleinere führt, anstatt des Thomas, das Richtscheit und St. Bartholomäus hat seine Haut über seine Schultern geworfen.

Diese Reihe ist ein Beispiel von der Verwirrung, welche hinsichtlich der alten religiösen Urbilder und Attribute nach der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts geherrscht hat.

6) Die fünf Jünger von Albrecht Dürer scheinen darauf hinzudeuten, dass er eine vollständige Reihe habe fertigen wollen.

Wir haben St. Paul, St. Bartholomäus, St. Thomas, St. Philippus und St. Simon. Die zwei letzteren sind die schönsten und meisterhaft aufgefasst.

Das sind Beispiele der einfachsten Andachts-Behandlung.

Wenn die Apostel in verschiedenen historischen Scenen — einige nach der heiligen Schrift und andere nach der Legende — zusammengruppirt sind, erscheinen sie interessanter wie in der Einzel-Darstellung, und die Behandlung sollte alsdann charakteristischer sein. Einige dieser Gegenstände gehören eigentlich zum Leben Christi, wie z. B. die Uebergabe der Schlüssel an St. Petrus, die Verklärung Christi, der Einzug in Jerusalem, das letzte Abendmahl, die Himmelfahrt Christi; — andere, wie z. B. der Tod und die Himmelfahrt der h. Jungfrau, gehören mehr zur Legende von der h. Jungfrau; aber es gibt auch noch andere, welche sich, so wie sie in der Apostelgeschichte und in den Legenden erzählt werden, mehr auf die persönliche Geschichte der Apostel beziehen.

Die Sendung des heiligen Geistes war das erste und wichtigste Ereigniss nach der Himmelfahrt Christi. Dieselbe wird in der Apostelgeschichte also beschrieben: Und als der Tag der Pfingsten erfüllt ward, waren sie alle einmüthig bei einander; und es geschah schnell ein Brausen vom Himmel ob eines gewaltigen Wunders und erfüllete das Haus, da sie sassen. Und man sah an ihnen die Zungen zertheilet, als wären sie feurig. Und er setzte sich auf einen Jeglichen unter ihnen; und wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an zu predigen mit anderen Zungen, nachdem ihnen gab der Geist auszusprechen. Es waren aber Juden, zu Jerusalem wohnend, die waren gottesfürchtige Männer, und allerlei Volk, das unter dem Himmel ist. Da nun diese Stimme geschah, kam die Menge zusammen und wurde bestürzt; denn es hörte ein Jeglicher, dass sie mit seiner Sprache redeten. . . . Aber das ist es, was durch den Propheten Joël zuvor gesagt ist: „Und es soll geschehen in den letzten Tagen, spricht Gott; ich will ausgiessen von meinem Geist auf alles Fleisch, und eure Söhne und eure Töchter sollen weissagen, und eure Jünglinge sollen Gesichter sehen und eure Aeltesten sollen Träume haben.“ [1])

Nach Johannes 2, 3 waren es feurige Zungen, die auf die Jünger niederfielen. Auf Kirchenbildern flattern diese Zungen zuweilen vor dem Munde, öfter und schicklicher aber über dem Haupte der Apostel. Noch einfacher ist die Symbolik auf einem altbyzantinischen Miniaturbilde: die auf einem Buch schwebende Taube mitten unter den Aposteln. [2]) Auf einem altbyzantinischen Bilde gehen von der Taube zwölf Strahlen aus, von denen jeder einen Apostel trifft. Die Apostel aber empfangen zugleich von einem gekrönten alten Manne, der die Welt vorstellen soll, jeder eine Rolle, d. h. das Evangelium in einer fremden Sprache. [3])

Nach der gewöhnlichen Auslegung bedeutet das Wort „sie“ im ersten Verse nicht bloss die Apostel allein, sondern mit ihnen auch die Frauen und Maria, die Mutter Jesu, und seine Brüder, wesshalb auf so vielen Darstellungen dieses Gegenstandes die Jungfrau nicht nur anwesend, sondern sogar eine Hauptfigur ist, wie auch Maria Magdalena und andere häufig vorkommen.

1) Das schlagendste Beispiel hiervon ist in dem grossen Mosaikbilde in der Hauptkuppel der St. Marcuskirche zu Venedig. In dem Apex der Kuppel ist die himmlische Taube in einer Lichtglorie zu sehen; Strahlen

1) **Apostelgesch.** 2, 1—12, 16.
2) **Waagen,** Paris 212.
3) *Didron, man. p. 205.*

gehen auf jeder Seite vom Mittelpuncte aus und fallen auf die Köpfe der h. Jungfrau und der zwölf Apostel, welche in einem Kreise herum sitzen. Unterhalb ist eine Reihenfolge von Figuren, welche alle rund um die Kuppel herumstehen: Parther, Meder und Elamiter und die da wohnten in Mesopotamien, Judäa, Kappadocien, Pontus und Asien, Phrygien und Pamphilien, Aegypten und Cyrene, — Kreter und Araber, jede Nation durch Eine Person dargestellt und alle in fremder Kleidung und mit Staunen aufwärts blickend.

2) Die zwölf Apostel und die h. Jungfrau erscheinen oben in einem geschlossenen Raume; feurige Zungen steigen vom Himmel herab; darunter ist ein geschlossenes Thor, an welchem verschiedene Personen in fremdem Anzuge, mit Turbanen etc. erstaunt zuhören. Eine derselben ist in chinesischem Costume — ein seltsamer Umstand in Ansehung der Zeit des Gemäldes, der sonst nirgends als zu Venedig hätte vorkommen können.

3) Im Innern eines Tempels mit schlanken Säulen sitzen die zwölf Apostel in einem Kreise herum und in der Mitte die h. Jungfrau, feurige Zungen auf dem Haupte. Hier ist die h. Jungfrau die Hauptperson. [1])

4) Die zwölf Apostel sitzen in einem Kreise herum; über ihnen die himmlische Taube in einer Glorie; von ihrem Schnabel gehen zwölf feurige Zungen aus; unterhalb, in einem kleinen Bogen, ist der Prophet Joel als ein alter, mit einer Königskrone gekrönter Mann und zwölf Rollen haltend, welche das Evangelium in so vielen verschiedenen Sprachen anzeigen, womit auf die Worte Joel's 2, 28: „Und ich will meinen Geist ausgiessen über alles Fleisch", hingedeutet wird. Das ist die griechische Formula, und es ist sonderbar, dass Pinturichio ihr streng gefolgt ist, und zwar in nachstehender Weise:

5) In einer reichen Landschaft mit Cypressen, Palmbäumen und Vögeln sieht man die h. Jungfrau in knieender Stellung; St. Petrus zur Rechten und St. Jakob der Kleinere zur Linken, ebenfalls knieend; fünf andere Apostel befinden sich auf jeder der beiden Seiten. Die himmlische Taube steigt mit ausgebreiteten Flügeln in einer von fünfzehn Cherubim umgebenen Engelglorie herab. Da gibt es keine feurige Zungen. Der Prophet Joel ist oben sichtbar, mit der Inschrift: „*Effundam de spiritu meo super omnem carnem.*" [2])

6) Die h. Jungfrau und die Apostel sind sitzend dargestellt. Feuerflammen stehen auf ihren Häuptern; der h. Geist erscheint oben in einer Lichtglorie, von welcher nach jeder Seite hin Strahlen ausgehen. Maria Magdalena und eine andere Maria stehen im Hintergrunde; Staunen ist der vorherrschende Ausdruck auf jedem Gesichte, ausgenommen in jenen der h. Jungfrau und des h. Petrus. Das Gemälde wird Raphael zugeschrieben. [1])

1) *Rosini, vol. III, p. 75.*
2) *Vatican, Sala de Pozzo.*

Das nächste wichtige Ereigniss ist die Trennung der zwölf Apostel, als sie sich zerstreuten, um das Evangelium zu predigen. Nach den alten Traditionen bestimmten die Apostel durch das Loos, in welche Länder sie gehen sollten; St. Petrus ging nach Antiochien, St. Jakob der Aeltere verblieb zu Jerusalem und in der Umgegend. St. Philippus ging nach Phrygien, St. Johannes nach Ephesus, St. Thomas nach Parthien und Judäa, St. Andreas nach Scythien, St. Bartholomäus nach Indien und Judäa. Der Abschied der h. Apostel ist ein schöner Darstellungs-Gegenstand, wovon man nur sehr wenig Beispiele trifft; eines derselben ist aber ein Holzschnitt nach Titian. Die Sendung der Apostel in einem Gemälde von Bissoni befindet sich über einem Altar in der Kirche der h. Justinia zu Padua; sie schicken sich zur Abreise an; einer liest in einem Buche, ein Anderer löset die Schuhe von seinen Füssen, nach dem Texte: „Nimm weder einen Geldbeutel, noch eine Tasche, noch Schuhe mit"; Einige nehmen von der h. Jungfrau Abschied.

Hiernächst haben wir die „zwölf Taufen". [2]) In der oberen Abtheilung steht Christus in einer majestätischen Gestalt, und zu jeder Seite sechs Apostel, alle gleich und in weissen Kleidern. Oben die Inschrift in griechischer Sprache: „Gehet und prediget das Evangelium allen Nationen." Unten auf zwölf kleineren Abtheilungen sieht man, wie jeder der Apostel einen Neubekehrten tauft; ein Wärter steht in weissen Kleidern bei jedem Taufstein und hält ein Tuch. Einer der Neubekehrten und sein Aufwärter sind schwarz, was offenbar auf den Kummer der Königin von Äthiopien hindeutet. Dies ist ein sehr seltener Gegenstand.

Und endlich haben wir auch noch „zwölf Martyrien." Dies ist eine sowohl auf Gemälden als auch auf Kupferstichen häufiger vorkommende Reihenfolge und man findet sie insbesondere in einer Reihe grosser Fresco-Gemälde in der Kirche des h. Nereus und Achilleus zu Rom. In derartigen Darstellungen ist die gewöhnliche Behandlung wie folgt:

1) St. Petrus wird, mit seinem Kopfe abwärts gekehrt, gekreuzigt;
2) St. Andreas an ein schräges Kreuz gebunden.

1) Vatican.
2) Griech. Manuscript. *Paris. Bibl. du Roi, Nr. 510.*

3) St. Jakob der Grössere, mit dem Schwert enthauptet;
4) St. Johannes in einem Kessel siedenden Oeles;
5) St. Philippus an ein Kreuz in Form eines T gebunden;
6) St. Bartholomäus geschunden;
7) St. Thomas mit einem Speer durchbohrt;
8) St. Matthäus mit einem Schwert getödtet;
9) St. Jakob der Jüngere mit einer Keule todtgeschlagen;
10) St. Simon und Judas beisammen, der eine mit einem Schwert, der andere mit einer Keule getödtet;
11) St. Mathias, — diesem wurde der Kopf mit einer Hellebarde gespalten;
12) St. Paul wird enthauptet.[1])

Die Autorität für viele dieser Marterthümer ist ganz und gar apokryphisch[2]) und sie variiren zuweilen. Aber dies ist die im Abendlande übliche Darstellungsweise. In der älteren griechischen Kunst kommen viele Darstellungen vom Tode der Apostel vor; aber sie erleiden nicht alle den Martyrertod, und die Darstellung des h. Johannes im siedenden Oelkessel ist, so berühmt sie auch in der lateinischen Kirche ist, in der morgenländischen Kunst unbekannt oder wenigstens so selten, dass man sie in der byzantinischen Kunst kaum jemals finden wird.

Die ältesten Reihen in den griechischen Manuscripten des 9. Jahrhunderts zeigen uns fünf Apostel als gekreuzigt: St. Petrus und St. Philippus mit dem Kopfe abwärts; St. Andreas an einem schrägen Kreuz, wie gewöhnlich; St. Simon und St. Bartholomäus in derselben Weise, wie unser Heiland. St. Thomas wird mit einer Lanze durchbohrt und St. Johannes wird verbrannt und dann nach der Legende von einem Engel wieder zum Leben erweckt. Dieselbe Reihe, ähnlich behandelt, schmückte die Thore der alten Basilika des h. Paulus, welche durch die griechischen Künstler des zehnten Jahrhunderts gefertiget wurden.[3])

Wo immer die Apostel als eine Reihe erscheinen, da erwarten wir natürlich einige Abstufung unterscheidender Eigenthümlichkeit des Charakters in jedem Gesichte und in jeder Figur. Wir suchen dieselbe, wenn sie auch bloss einen Theil des gewöhnlichen Schema's bedeutungsvoller Decoration in der architektonischen Anordnung eines zur Gottesverehrung bestimmten Platzes bilden; wir suchen sie mit noch mehr Grund, wenn sie als eine Reihe von Darstellungen vor uns stehen, welche uns zur Andacht bewegen sollen; und noch mehr, wenn man von ihnen als von in irgend einer besonderen Scene handelnden Personen annimmt, dass sie von Gefühlen belebt seien, welche durch die Gelegenheit hervorgerufen sind und den individuellen Charakter modificiren. Durch welchen Probstein sollen wir die Wahrheit und Richtigkeit solcher Darstellungen prüfen? Wir sollten sowohl wissen, was man von dem Künstler verlangen, und auf welche Gründe wir es verlangen können, ehe wir uns zufrieden geben können.

In den Evangelien-Geschichten sind die Apostel sowohl hinsichtlich ihres Temperamentes als auch hinsichtlich ihrer Haltung gehörig und schön unterschieden. Ihre Charaktere, sie mögen nun vollständig dargestellt oder nur obenhin berührt sein, treten mit dramatischer Wahrheit hervor. Die mittelalterlichen Legenden stehen, so wild sie auch sind, was den Charakter betrifft, mit diesen schriftgemässen Bildnissen im Einklang und füllen die gegebenen Umrisse aus. Es ist daher höchst interessant zu beobachten, wie weit diese Verschiedenheit des charakteristischen Ausdrucks von den grossen Malern seit dem Wiederaufleben der Kunst in den früheren Urbildern ausgeführt und beobachtet oder vernachlässigt worden sei.

Die Geometrie in ihrer künstlerischen Bedeutung für die Architektur und Tektonik.

Von Eb. Wulff, Architekt.

(Schluss.)

Zum Schlusse wollen wir noch einen Blick auf die Nachrichten werfen, welche uns Auskunft über die Proportionirung der Bauten in den verschiedenen Zeitepochen geben. Wir werden finden, dass man zu allen Zeiten auf dasselbe Ziel losgesteuert ist, welches gegenwärtiger Aufsatz im Auge hat, dass man dabei aber nach dem Beispiele der Musik-Theoretiker stets zu viel mit dem Kopfe operirt hat, indem man durch Rechnung und Zahlenverhältnisse das zu bestimmen suchte, was nur das Auge aus den Figurationen der Geometrie herauszulesen im Stande ist. Die ältesten auf uns gekommenen Nachrichten betreffen die Proportionirung des Salomonischen Tempels. Es genügt, die hauptsächlichsten Zahlenverhältnisse dieses Bauwerkes anzuführen, um zu zeigen, dass schon Adoniram (wenn er anders der Baumeister des Tempels war) die harmonische Wirkung seines Werkes wesentlich auf dessen geometrische Proportionirung basirte:

1) Eine Reihe Marterthümer befindet sich im frankfurter Museum; eine andere wird bei Bartsch VIII, 22 erwähnt.

2) Eusebius sagt, dass alle Apostel den Martyrertod erlitten haben. Aber diese Behauptung wird durch kein einziges altes Zeugniss unterstützt.

3) Sie waren zum Glück für *d'Agincour's histoire de l'Art* gestochen, ehe sie vom Feuer zerstört wurden.

„2) Das Haus aber, das der König Salomo dem Herrn baute, war 60 Ellen lang, 20 Ellen breit und 30 Ellen hoch.“ (1. Kön. 6.)

„3) Und er bauete eine Halle vor dem Tempel, 20 Ellen lang nach der Breite des Hauses, und 10 Ellen breit vor dem Hause her.“ (1. Könige 6.)

„4) Und die Halle vor der Weite des Hauses war 20 Ellen lang, die Höhe aber war 120 Ellen; und überzog es inwendig mit lauterem Golde.“ (2. Chronica 3.)

„5) Und er bauete einen Umgang an der Wand des Hauses rings umher, dass es beides um den Tempel und Chor herging; und machte seine äussere Wand umher.“ (1. Könige 6.)

„6) Der unterste Gang war 5 Ellen weit, und der mittelste 6 Ellen weit, und der dritte 7 Ellen weit; denn er legte Trahmen aussen am Hause umher, dass sie nicht an der Wand des Hauses sich hielten.“ (1. Könige 6.)

„10) Er baute auch einen Gang oben auf dem ganzen Hause herum, 5 Ellen hoch; und deckte das Haus mit Cedernholz.“ (1. Könige 6.)

„16) Und er bauete hinten im Hause 20 Ellen lang eine cederne Wand, vom Boden bis zur Decke; und baute daselbst inwendig das Chor und das Allerheiligste.“ (1. Könige 6.)

„17) Aber das Haus des Tempels (vor dem Chor) war 40 Ellen lang.“ (1. Könige 6.)

„20) Und vor dem Chor, das 20 Ellen lang, 20 Ellen weit und 20 Ellen hoch war, und überzogen mit lauterem Golde, spündete er den Altar von Cedernholz.“ (1. Könige 6.)

„23) Er machte auch im Chor zwei Cherubim, 10 Ellen hoch von Oelbaumholz.“ (1. Könige 6.)

„24) 5 Ellen hatte ein Flügel eines jeglichen Cherubs, dass 10 Ellen waren von dem Ende seines einen Flügels zum Ende seines anderen Flügels.“ (1. Könige 6.)

„25) Also hatte der andere Cherubim auch 10 Ellen, und war einerlei Maass und einerlei Raum beider Cherubien.“ (1. Könige 6.)

„26) Dass also jeglicher Cherub 10 Ellen hoch war.“ (1. Könige 6.)

„15) Und er machte vor dem Hause zwei Säulen, 35 Ellen lang; und der Knauf oben darauf 5 Ellen.“ (2. Chronica 3.)

„1) Er machte auch einen ehernen Altar, 20 Ellen lang und breit und 10 Ellen hoch.“ (2. Chronica 3.)

„2) Und er machte ein gegossen Meer, 10 Ellen weit von einem Rande an dem andern rund umher, und 5 Ellen hoch; und ein Maass von 30 Ellen mochte es umher begreifen.“ (2. Chronica 3.)

u. s. w.

Der gemeinschaftliche Modul, welcher der Proportionirung des Salomonischen Tempels zu Grunde liegt, bildet nach Obigem die Zahl 5. Sogar die Anzahl der Tempel-Utensilien, nämlich der Kessel, Leuchter und Tisch, ist nach dieser Grundzahl bestimmt. Wo dieselbe nicht zu Grunde gelegt ist, scheinen constructive und andere Umstände eine andere Zahl verlangt zu haben, z. B. bei den verschiedenartigen Breitenmaassen der oben erwähnten Umgänge um den Tempel, bei der Anzahl der Ochsen (12), welche das eherne Meer tragen u. s. w. Im Uebrigen geben uns die angeführten Citate ein sehr interessantes Beispiel, wie man schon in den ältesten Zeiten die Harmonie der Erscheinung durch geometrische Gesetzmässigkeit zu erreichen suchte. Ich glaube daher, die wichtigsten Zahlenverhältnisse vollständig mittheilen zu sollen. Aus der grossartig einfachen und klaren Disposition des ganzen Bauwerkes scheint mir wirklich etwas von salomonischer Weisheit und Kraft durchzuleuchten.

Von Adoniram bis Vitruv ist ein weiter Sprung. Wir müssen ihn aber wagen, weil die zwischenliegende Kluft uns nirgendwo festen Fuss zu fassen gestattet. Wir werden aber leider finden, dass auch bei Vitruv und seinen Nachfolgern der Boden noch ziemlich locker ist, so dass wir uns mit weiteren Sprüngen auf unseren eigenen Untergrund zu retten gezwungen sind. Möchte letzterer hinreichend fest erscheinen, so dass Niemand sich versucht fühlt, noch einmal zur Springstange zu greifen. — Die Aeusserungen Vitruv's über das Wesen der Proportionalität sind unstreitig das Wichtigste, was uns über diesen Gegenstand erhalten ist. Er widmet diesem Thema das 1. Capitel des III. Buches seines bekannten Werkes, welches folgende Ueberschrift trägt: „*Unde symmetriae fuerint ad aedes sacras translatae*“. (Woher die symmetrischen Verhältnisse auf die Tempel übertragen sind.) Wir geben den wichtigsten Theil dieses Capitels nach der Uebersetzung von Dr. Franz Reber (ausserordentlichem Professor der Archäologie in München), welche den Sinn des Urtextes getreu wiedergibt:

„1) Die Anlage der Tempel beruht auf den symmetrischen Verhältnissen, deren Gesetze die Baukünstler auf das sorgfältigste innehaben müssen. Dieselben entstehen aber aus dem Ebenmaasse[1], welches von den Griechen Analogia genannt wird. Proportion (Proportionalität) ist die Zusammenstimmung der entsprechenden Gliedertheile im gesammten Werke und des Ganzen, woraus das Gesetz der Symmetrie hervorgeht. Denn es kann kein Tempel ohne Symmetrie oder Proportion (Proportionalität) in seiner Anlage gerechtfertigt werden, wenn er nicht, einem wohlgebildeten Menschen ähnlich, ein genau durchgeführtes Gliederungsgesetz in sich trägt. 2) Denn die Natur hat den Körper des Menschen so gebildet, dass das Angesicht von dem Kinn bis zu dem oberen Ende der Stirn und den untersten Haarwurzeln den zehnten Theil (der ganzen Körperlänge) ausmacht; dessgleichen eben so viel die Fläche der Hand vom Handgelenk bis zum Ende des Mittelfingers; der Kopf vom Kinn bis zum höchsten Puncte des Scheitels den achten Theil, eben so viel vom unteren Theile des Nackens aus; vom oberen Ende der Brust bis zu den untersten Haarwurzeln den sechsten, bis zum höchsten Scheitelpuncte um den vierten Theil der Gesichtslänge mehr. (?) Von der Höhe des Gesichtes selbst aber ist vom Kinnende bis zum unteren Ende der Nase ein Drittheil, eben so viel beträgt

1) *Ea (symmetria) paritur a proportione, quae graece ἀναλογία dicitur.* Statt „Ebenmaass“ dürfte hier die Bezeichnung „Proportionalität“ genauer zutreffend sein. Die Bezeichnung „Symmetrie“ wird hier ohne Zweifel von Vitruv nicht in ihrem jetzigen engeren Sinne gebraucht, was schon aus dem Plural dieses Wortes in der Ueberschrift hervorgeht, sondern sie bedeutet das, was wir oben als „Eumetrie“ oder „Proportionalität“ bezeichneten. Hiernach wäre „*symmetria*“ und „*proportio*“ ein und dasselbe, und Vitruv, dem überhaupt die Sache nicht vollkommen klar zu sein scheint, macht sich hier eines *idem per idem* schuldig, indem er einen Begriff durch eine andere Bezeichnung desselben Begriffs zu erklären sucht.

die Nase von ihrem unteren Ende bis zu dem in der Mitte der Augenbrauen; von diesem Endpuncte bis zu den untersten Haarwurzeln, wo die Stirne gebildet ist, ist gleichfalls ein Drittheil. Der Fuss aber misst den sechsten Theil der Körperhöhe, der Vorderarm den vierten, die Brust gleichfalls den vierten Theil (von einer Achsel zur andern). Auch die übrigen Glieder haben ihre Maassverhältnisse, deren sich auch die alten angesehensten Maler und Bildhauer bedient und dadurch grossen und endlosen Ruhm erlangt haben. 3) In ähnlicher Weise *(similiter)* aber müssen die Glieder der Tempel in Hinsicht auf die Gesammtmasse der ganzen Grösse in den einzelnen Theilen Maassverhältnisse haben, die sich einander in vollkommenster Uebereinstimmung entsprechen. Der Mittelpunct des Körpers ferner ist von Natur der Nabel; denn wenn ein Mensch mit ausgespannten Händen und Füssen auf den Rücken gelegt wird und man den Cirkelmittelpunct in seinen Nabel einsetzt, so werden, wenn man die Kreislinie beschreibt, von den beiden Händen und Füssen Finger und Zehen von der Linie berührt. Eben so wie die Figur eines Kreises an dem Körper dargestellt wird, so wird auch die eines Quadrates gefunden. Denn wenn man vom unteren Ende der Füsse bis zur Scheitelhöhe misst, und dieses Maass auf die ausgespannten Hände überträgt, so wird man dieselbe Breite wie Höhe finden, wie dieses bei den Flächen ist, die nach dem Winkelmaasse quadratisch gemacht sind. 4) Wenn daher die Natur den Körper des Menschen so gebildet hat, dass die Glieder seiner Gestalt bestimmten Verhältnissen entsprechen, so scheinen die Alten mit Grund es so festgestellt zu haben, dass sie auch bei der Ausführung von Bauwerken ein genaues Maassverhältniss der einzelnen Glieder zu der ganzen Gestalt beobachten. Wie sie daher bei allen Bauwerken Ordnungsvorschriften überlieferten, so thaten sie es besonders bei den Tempeln der Götter, bei welchen Vorzüge und Mängel ewig zu sein pflegen. 5) Eben so haben sie die Grundmaasse, welche bei allen Bauwerken nothwendig zu sein scheinen, von den Gliedern des Körpers hergenommen, wie den Zoll (Finger), Palm (Handfläche), Fuss, die Elle (Ellenbogen, Vorderarm) und haben sie eine vollkommene Zahl, welche die Griechen Teleion nennen, zu Grunde legend eingetheilt." . . .

Was geht nun aus dieser Auslassung Vitruv's hervor? Offenbar zuerst, dass er die Proportionalität, d. h. die durchgreifende Wechselbeziehung aller Verhältnisse eines Bauwerkes untereinander als die Grundlage aller architektonischen Harmonie anerkennt. „Ohne sie kann kein Tempel in seiner Anlage gerechtfertigt werden." Dass er sich hierbei sein „genau durchgeführtes Gliederungsgesetz" auf mathematischer Grundlage beruhend denkt, geht aus der Aufzählung der Zahlenverhältnisse des menschlichen Körpers und der bei demselben vorkommenden geometrischen Figuren klar hervor. Eben diese Zahlenangaben berechtigen aber auch zu dem weiteren Schluss, dass Vitruv sich nicht klar darüber ist, wie das von ihm geforderte „genau durchgeführte Gliederungsgesetz" in Wirklichkeit zu erreichen sei. Zwar führt er bei der menschlichen Gestalt, die dem Bauwerk als Beispiel dienen soll, mancherlei Proportionen an, unterlässt dabei aber, das einheitliche Band anzugeben, welches alle diese Proportionen nothwendig umschlingen muss, wenn sie „sich in vollkommenster Uebereinstimmung entsprechen" sollen. Hierin sind die neueren Aesthetiker bestimmter, denn diese sagen nicht, dass die einzelnen Theile des menschlichen Körpers diese oder jene Proportionen zeigen (die ja unter sich in keinem engeren Zusammenhange zu stehen brauchen), sondern dass alle Theile des Ganzen ohne Ausnahme durch das Eine Gesetz des goldenen Schnittes beherrscht werden. Jedenfalls reichen aber Vitruv's Aeusserungen hin, um ihn und die älteren Meister, auf die er sich stützt, als Autoritäten für die Richtigkeit des im ersten Theile dieses Aufsatzes aufgestellten architektonischen Gliederungsgesetzes aufzustellen. Auch der Wille, dieses Gesetz consequent durchzuführen, liegt bei Vitruv offen zu Tage. Er hat jedoch keinen Erfolg, weil er sich an blosse Zahlenverhältnisse hält, die kaum zur Bezeichnung der complicirteren Verhältnisse selbst, geschweige denn ihres inneren harmonischen Zusammenhanges geeignet sind. Hier genügen nur die geometrischen Constructionen, welche, mag man ihnen auf dem Papier oder in der blossen Vorstellung folgen, dem Künstler ein klares Bild der Verhältnisse selbst und ihres inneren Zusammenhanges geben und zwar derart, dass sie ihn vermöge der ihnen innewohnenden Logik befähigen, seine Entwürfe ganz im Kopfe zu erdenken. Dieses beweisen die Meister der mittelalterlichen Kunstblüthe, welche, notorisch schlechte Zeichner, doch in der Correctheit und wohlgelungenen Proportionirung ihrer Dome nichts zu wünschen übrig lassen, während wir allein auf den Effect unserer Zeichnungen angewiesen sind. Doch hierüber weiter unten.

Ich erwähnte oben jene Aesthetiker, welche die Proportion des goldenen Schnittes in der menschlichen Gestalt und in einigen der schönsten Baudenkmale gefunden zu haben glauben. Es erscheint mir nicht unwahrscheinlich, dass die Anschauung, sowie auch die oben erwähnte, ihr sehr verwandte Theorie des *„l'homme dans tout"* vielleicht ihren ersten Ursprung in den Aeusserungen Vitruv's über die Proportionirung des menschlichen Körpers gefunden und sich im Laufe der Jahrhunderte ausgebildet haben, wie sich ja vornehmlich die ästhetischen Theorieen, ich erinnere z. B. an die griechischen Tonsysteme, auf die Autorität ihrer Erfinder gestützt, Jahrhunderte lang zu behaupten pflegen. Die Weitschweifigkeit, mit welcher Vitruv die einzelnen Proportionen der Gestalt des Menschen mit Rücksicht auf die Baukunst behandelt, mag immerhin geeignet sein, den der Architektur nicht Kundigen zu der Annahme zu verleiten, als bezwecke derselbe eine Uebertragung der Verhältnisse des menschlichen Körpers auf die Proportionirung der Bauten. Offenbar will jedoch

Vitruv nur die in der menschlichen Gestalt sich äussernde Einheit des Gliederungsgesetzes als solche, obgleich er diese nicht genügend nachweist, als Muster für die Einheit der Proportionirung der Bauwerke hinstellen.

* * *

Albrecht Dürer steht auf der Gränzscheide des Mittelalters und der Renaissance. Seine Aussprüche sind, mag er der geometrischen Gesetzmässigkeit auch eine noch so einseitige, der spätgothischen Zeit überhaupt eigene Stellung anweisen, doch die letzten Ausflüsse jener kunstberechtigten Regeln, die das Mittelalter unter dem Wahlspruch „Cirkels Kunst und Gerechtigkeit" zusammenfasste. Von schriftlichen Ueberlieferungen und Zeichnungen ist nur Weniges aus der mittelalterlichen Kunstperiode erhalten, jedoch reicht dieses in Verbindung mit den zahlreichen, aus jener Zeit stammenden Bauwerken hin, um ein ziemlich sicheres Urtheil, wenn auch nicht über die ästhetisch-theoretische Anschauungsweise der mittelalterlichen Meister, so doch über ihre praktische Art und Weise zu fällen, nach welcher sie, vielleicht nur durch ein richtiges Gefühl geleitet, die künstlerische Proportionalität ihrer Werke zu erreichen strebten. Von erhaltenen Handschriften sind vorzugsweise das „Püchlein von der Fialengerechtigkeit" (von Matthes Roriczer, Thumbmeister in Regensburg) und Lacher's Meisterregeln zu nennen. Beide, anscheinend aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend, behandeln die Proportionirung von Fialen in Verbindung mit Wimpergen, wie sie vorzugsweise zu bloss decorativen Zwecken und daher in kleinem Maasstabe zur Anwendung kommen. An anderer Stlle ist die nach den Angaben Roriczer's proportionirte Fiale dargestellt, deren Entwicklung aus dem Grundquadrat über a b bei näherer Besichtigung leicht erkennbar ist. Ich bemerke nur, dass die Länge a b die Einheit für die in den Aufriss eingeschriebenen Höhenzahlen bildet. In gleicher Weise sind die Wimperge unter Zugrundelegung desselben Grundquadrates über a b proportionirt. [1])

Ich erwähne dies nur flüchtig, weil die hier befolgte Proportionirung im Princip mit derjenigen, die ich an den bereits oben besprochenen Beispielen griechischen und mittelalterlichen Charakters klar gemacht habe, vollkommen übereinstimmt. Ohne mich näher darauf einzulassen, dass man nach derselben hier befolgten Methode, je nach dem Zweck und den vom zugehörigen Strebepfeiler bedingten Hauptdimensionen, worauf bei der vorliegenden, bloss decorativen Fiale keine Rücksicht genommen ist, eine unendliche Zahl anders proportionirter Fialen herzustellen vermöchte, erinnere ich nur daran, dass wir es in dem vorliegenden Beispiele mit jener geometrischen, von einer einzigen Grundfigur ausgehenden geometrischen Verhältnissbestimmung zu thun haben, von welcher ich behaupte, dass sie allein eine durchgreifende, alle Theile eines Bauwerkes vom grössten bis zum kleinsten beherrschenden Proportionalität zu erzeugen im Stande ist. Auch Roriczer's und Lacher's Verhältnissbestimmungen sind Ausflüsse jener Regeln, welche das Mittelalter unter dem Namen „Cirkels Kunst und Gerechtigkeit" zusammenfasste, wie dieses schon durch die Bezeichnung „Fialengerechtigkeit" angedeutet wird. — Man wird zugeben, dass es dem Mittelalter ohne eine bestimmte logische Methode gar nicht möglich gewesen wäre, die tausend und abertausend Verhältnisse eines gothischen Domes harmonisch zu verbinden. Sie konnten weder direct noch indirect, wie wir es heute zu thun pflegen, nach Fuss und Zoll bauen, nicht direct, weil sich dieser bloss dem praktischen Bedürfnisse entnommene Maassstab zur Bestimmung rein idealer Anforderungen gar nicht eignet, und nicht indirect, weil sie zu schlechte Zeichner waren, um Pläne zu entwerfen, aus denen sie alle einzelnen Maasse nach Fuss und Zoll hätten abgreifen können. Ja vor Beginn des 14. Jahrhunderts, also noch während der Blüthezeit der gothischen Kunst, kannten sie gar keine Baupläne in unserem Sinne. Sie mussten daher nothgedrungen nach Verhältnissen bauen, welche sie im Kopfe feststellten, und es ist natürlich, dass sie bei dieser Praxis zu jener Logik der Verhältnissbestimmung gelangten, wie ich sie oben als das Grundgesetz der architektonischen Harmonie aufgestellt habe. — Ueber den Werth dieser geometrischen Proportionirungsweise wiederhole ich, was ich bereits oben gesagt habe. Sobald sie nicht zur Hauptsache wird, indem sie an Stelle des aus den Wechselbeziehungen der Constructionsweise erwachsenden inneren Lebens der Architektur ein bloss decoratives Linienspiel setzt, ist sie als das einzige Mittel zu betrachten, welches den Künstler in den Stand setzt, mit Vorausberechnung der ästhetischen Wirkung aller

1) Ich möchte sagen, dass der germanische Charakter mit Vorliebe die geraden, und gerade-gebrochenen Linien zum Ausdrucke seiner Gefühle benutzt, während der griechische und romanische Charakter die gebogenen und in einander übergehenden Linien vorzieht. Beide Ausdrucksweisen scheinen mir keine geringere Berechtigung zu haben, wie die beiden musicalischen Vortragsweisen, von welchen die eine einfache und gebrochene Töne, die andere dagegen die sanften und gebogenen Töne mit Vorliebe verwendet. Die erstere Art wirkt vornehmlich durch Kraft und Fülle der Töne, die zweite besonders durch Feinheit der Uebergänge und Zartheit der Töne. Der gothische Dom wirkt durch die Kraft und Fülle seiner Glieder wie ein kräftiger Männer- und Knabenchor, der in seinen höchsten und niedrigsten Lagen in einfachen und ungebrochenen Tönen daherbraust, während die griechische und romanische Bauweise mehr den Charakter der zarten Melodie voll feiner Uebergänge hat. Die romanische Kunst ist weiblicher und melodiöser, wie die germanische, diese dagegen kräftiger und männlicher.

Verhältnisse die einheitliche, zu allen Zeiten als höchste Kunstregel aufgestellte Proportionalität seiner Werke zu erreichen. Es lässt sich in der Gothik ziemlich leicht die Gränze nachweisen, wo die Geometrie ihren Charakter als ordnendes Princip aufgibt, um in die falsche Stellung des erzeugenden Princips der constructiven Formen überzugehen. So zeigen z. B. die Fenstermaasswerke aus der Blüthezeit der Gothik in ihren straffen Linien dieselben Spannungen und constructiven Wechselbeziehungen (natürlich in modificirter Form), welche sich in der der Gothik zu Grunde liegenden Construction des spitzbogigen Kreuzgewölbes äussern. In den Fenstermaasswerken des Flamboyant- und Perpendicularstils treten dagegen die constructiven Wechselbeziehungen zurück und machen einem weichlichen oder bloss schematischen Formenspiel der Geometrie ohne innere Kraft Platz. Das innerliche constructive Leben ist einem blossen harmonischen Principe gewichen und die architektonische Poesie dadurch zum blossen architektonischen Reimgeklingel degradirt. Diese Thatsache reicht für Manche hin, die geometrische Verhältnissbestimmung überhaupt zu verwerfen. Aber wird denn durch den Missbrauch einer Sache die Sache selbst verwerflich? Mit demselben Rechte könnte man den Reim und das Versmaass verwerfen, weil es manche Reimschmiede gibt, oder die rhythmischen Regeln des Tanzes, weil sie den Mangel an Grazie so vieler Tänzer nicht zu ersetzen vermögen.

Man hat in neuerer Zeit verschiedene Messungen angestellt, um an einzelnen gothischen Bauwerken den sogenannten „Schlüssel“, d. h. diejenige geometrische Grundconstruction aufzufinden, aus welcher alle übrigen Verhältnisse dieser Bauten entwickelt sind. So soll z B. der Templerkirche in London ein solches einheitliches System zu Grunde liegen. Mir erscheint dieses Resultat durchaus nicht so unwahrscheinlich, wie es wohl hingestellt wird. Erfüllt uns doch schon der blosse Anblick so mancher gothischen Baudenkmale mit dem bestimmten Gefühle, dass ein consequenter Rhythmus alle seine Theile vom grössten bis zum kleinsten beherrschen müsse. Trotzdem werden die Resultate der oben erwähnten Vermessungen, unter anderen von Ungewitter, sehr stark bezweifelt, welcher geradezu sagt, dass er überhaupt an einen „absoluten Constructionsschlüssel“ nicht glaube. Zugleich hält er es für leichter, „ein vorhandenes Werk in ein System einzufügen, was demselben ja ganz unschädlich sei, als ein neues danach zu bauen“. Mir scheint genau das Gegentheil der Fall zu sein, da ich in den meisten Fällen die Schlüssel gefunden zu haben glaube, während mir bei der Vermessung eines gothischen Altars, bei welchem ich eine derartige geometrische Grundconstruction mit vollem Recht annehmen zu müssen glaubte, doch die Nachweisung desselben zu schwierig wurde, um sie hier als unzweifelhaft richtig mittheilen zu können.

Zum Schlusse noch einige Worte über die Pergamentzeichnungen der alten Bauhütte zu Wien. Der k. k. Oberbaurath und Dombaumeister Fr. Schmidt drückte in einem mir vorliegenden Vortrage, welcher diese Zeichnungen zum Gegenstande hat, sein „gerechtes Erstaunen“ darüber aus, dass das Mittelalter seine Bauten nach Zeichnungen, „die den Anforderungen der Genauigkeit in keiner Weise scheinbar entsprechen, dennoch mit solcher Präcision“ ausführen konnte. „Jedenfalls“, fährt er fort, „muss zwischen dieser Art zu zeichnen und der Ausführung ein Mittelglied vorhanden gewesen sein, welches in der heutigen Praxis nicht mehr vorkommt und von ihr ausgeschlossen ist. Man kann geradezu annehmen, dass dieses Mittelglied in der praktischen Kenntniss lag, die den ausführenden Meistern im Vereine mit ihren Gehülfen in solchem Maasse eigen [illegible] und die heutzutage entweder nicht existirt, oder in gan[illegible]nderer Weise unter den zur Ausführung bestimmten Männ[illegible] vertheilt ist. . . .“ Weiter wird dann mitgetheilt, dass nur in Einer der fast 500 Zeichnungen enthaltenden Sammlung „die Maasse theilweise“ eingeschrieben sind. Was das vom Herrn Dombaumeister Fr. Schmidt gesuchte „Mittelglied“ betrifft, so mag dasselbe immerhin in der „praktischen Kenntniss“ der Meister und Gesellen liegen, aber diese praktische Kenntniss selbst scheint mir nichts Anderes zu sein, als die allgemeine und als Norm geltende Gewöhnung, alle Verhältnisse in logischer Entwicklung aus gegebenen Grundfiguren zu bestimmen. Die Meister hatten die Haupt- und Nebenschlüssel festzusetzen, aus welchen dann die Gehülfen nach „Cirkels Kunst und Gerechtigkeit“ sämmtliche Details entwickelten. Nur so kann ich mir die einheitliche Thätigkeit der mittelalterlichen Bauhütten erklären, welche, obgleich sie Baupläne in unserem Sinne gar nicht kannten, doch ihre Bauten mit so bewunderungswürdiger Präcision ausführten. Die geometrische Verhältnissbestimmung bildete unter ihnen das „Mittelglied“, welches Meister und Gehülfen zu gleicher Zeit mit Hand und Kopf an einem und demselben Werke arbeiten liess. Daher mag es auch wohl kommen, dass wir so wenige Namen von mittelalterlichen Meistern aus der Geschichte besonders hervortreten sehen, denn bei dieser Praxis musste sich der Ruhm künstlerischer Thätigkeit weniger an einzelne Meister, als an ganze Corporationen heften.

Derselbe Vortrag theilt mit, dass, wie bereits oben

erwähnt wurde, über das 14. Jahrhundert hinaus gar keine, und während des 15. Jahrhunderts nur mangelhafte Zeichnungen gefunden werden, wobei der bekannte Plan von St. Gallen als ein bloss allgemeiner Situationsriss nicht in Betracht kommt. „Man könne unmöglich annehmen, dass, da vollständige Kloster- und Stadt-Bibliotheken erhalten seien, alle Baupläne vollständig verloren gegangen seien.“ Hieraus geht hervor, dass man während der ganzen Blütheperiode der mittelalterlichen Baukunst die Bauten im Kopfe erdachte, sie also gleichsam dichtete. Dass hierbei im Anfange Unregelmässigkeiten vorkamen, ist natürlich, und wir finden deren in der romanischen Periode viele. Nach und nach musste sich aber bei dieser Art des Entwerfens eine logische Methode der Proportionirung entwickeln, welche weit schärfer die Massen zu sondern und zu beherrschen weiss, als die heutzutage gebräuchliche, die doch vornehmlich auf dem unbestimmten Effect der Zeichnungen beruht. Damals, und wahrscheinlich auch in der Perikleischen Zeit, verfolgte man bei der Bestimmung der Verhältnisse einen logischen Gedankengang; man konnte über sie verhandeln und streiten, weil eine Kunstgrammatik, wenn auch gerade keine geschriebene, vorhanden war. Heutzutage besteht dagegen der künstlerische Theil des Entwerfens vornehmlich in einem der festen Basis ermangelnden Probiren und Vergleichen von zufällig sich auf dem Papiere ergebenden Verhältnissen, und es bedarf schon eines durchgebildeten Malertalentes, um die Wirkung dieser zufälligen Verhältnisse mit Hülfe der Schattenconstruction und der Luft- und Linienperspective dem Auge nur annähernd richtig vorzuführen. Wer daher heutzutage kein halber Claude-Lorrain ist, eignet sich wenig zum Architekten. Solcher, die Perspective beherrschender Künstler gibt es aber nur wenige und daher kommt es, dass so viele moderne Gebäude einen, ich möchte sagen, papierenen Eindruck machen, weil sie, flach wie das Papier gehalten, zu sehr aller kraftvoll vor- und rückspringenden Theile ermangeln, um einen anderen Charakter als den einer grossen, in den Putz eingegrabenen Copie eines geometrischen Aufrisses zu erhalten. Da ist fast alles Flächen und Linien, aber wenig Schatten und Körper. Diesen Mangel an malerischer Wirkung kann man den mittelalterlichen Bauten am wenigsten vorwerfen, und doch war der Baumeister des kölner Domes so wenig Maler, dass er nicht einmal das Achteck seiner Domthürme nach den einfachen Regeln der darstellenden Geometrie richtig zu zeichnen verstand. [1])

[1]) Die sich verkürzenden Seiten des Achteckes sind nicht in schräger, sondern in gerader Projection gezeichnet, so dass sie nach beiden Seiten hin über den unteren Theil des Thurmes vorstehen müssten, wenn man sie nicht einfach abgeschnitten hätte.

Es fehlt uns heute eben die architektonische Kunstgrammatik, welche uns die Elemente bietet, um aus ihnen auch ohne Zeichnung frei in der Phantasie unsere Entwürfe zu entwickeln. Die an sich höchst schätzbare Zeichenkunst ist doch immer nur ein blosses Hülfsmittel der Baukunst und darf nie zur Hauptsache gemacht werden. Letztere aber besteht in dem Entwurfe, den der Künstler in seiner Phantasie componirt, und hiefür muss ein natürliches Krystallisationsgesetz vorhanden sein, das ihn in den Stand setzt, in logischer Entwicklung die Haupt- und Nebentheile des Entwurfes zu sondern und alle bis zum kleinsten Detail in harmonische Wechselbeziehung zu setzen. Dieses Gesetz zu fixiren, war der Hauptzweck der vorliegenden Arbeit.

* * *

Eben so unheilvoll, wie für die Moral, ist der Materialismus auch für die Kunst. Will er nämlich consequent sein, so muss er die Schönheit negiren, denn diese ist keine materielle, sondern eine rein geistige Kraft. Ja, er kann sich das geistige Wesen der Schönheit, ohne welches letztere sofort in nichts zerfliesst, ohne geistige Urquelle aller Harmonie, also ohne Gott, gar nicht denken. „Gut“ und „Schön“ sind eng verwandte Begriffe und stehen in gleichem Verhältnisse, wie Religion und Kunst. Erstere hat die Harmonie der geistigen, letzere diejenige der sinnlich-wahrnehmbaren Welt zum Ziele. Offenbar ist daher die Kunst ein Theil jenes Bandes, welches die Schöpfung mit dem Schöpfer verbindet, also gleichsam die Religion der sinnlich-wahrnehmbaren Welt. Eben hierin findet die Bezeichnung der Künstler als Priester der Kunst ihre tiefere Bedeutung. Der Materialist, der die Religion im engern Sinne verwirft, müsste demnach auch nothgedrungen ihre Schwester, die Kunst, verwerfen. Hier wird er aber unconsequent, schon um nicht in den Verdacht der Rohheit zu verfallen. Zudem wird es ihm auch im innersten Herzen unmöglich sein, jenem erhabenen Geiste, der sich ihm in der Harmonie des Universums und in den Zügen antiker Schönheit leuchtend kund gibt, zuzurufen: Du existirst nicht! So erkennt auch Vogt die Existenz der Schönheit, und zwar ihrem geistigen Wesen nach, an, denn offenbar will er mit seinem Schönheitsmittel (das sich leider gerade für das „schöne“ Geschlecht am wenigsten eignen dürfte, da dieses nur einen beschränkten Gebrauch davon machen kann) dem menschlichen Antlitz keinen materiellen, sondern einen idealen Ausdruck geben. Nun möchte ich aber wissen, wie er das Gefühl des Schönen und die Schönheit selbst in seinen Urkeimen in das Gehirn jenes Affen, von welchem die Menschen abstammen,

hinein prakticirt. Schon dieser muss doch von Beidem ein Stück besessen haben, wie hätte er sonst seinen Nachkommen Beides in vergrössertem Maassstabe vererben können? Dadurch würde aber schon jener „*atavus*" zu einem die göttliche Harmonie des Weltalls ahnenden, moralischen Wesen, ein Charakter, den Vogt nicht einmal seinem zum Menschen gewordenen Affen beilegt.

Vogt will was Lebendig's erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Nun hat er die Theile in der Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.

Wie für die Kunst überhaupt, so ist die Frage des modernen Materialismus, namentlich für die Architektur, von höchster Wichtigkeit, in deren Centrum, wie wir oben sahen, das Haus Gottes steht. Dieser idealste und zugleich folgenschwerste Gegenstand der architektonischen Poesie wird durch den Materialismus einfach vernichtet. Aber auch die ideale Auffassung jener Bauten, welche den Zwecken der Kunst und Wissenschaft dienen, zerplatzt an der willenlosen Denkmaterie wie eine bunte Seifenblase. Von den Häusern der Menschen will ich gar nicht sprechen, denn selbst die gekrönten Affensprösslinge wohnen im Grunde genommen nur in vervollkommneten Stallungen. So erstickt der Materialismus jede künstlerische Begeisterung. Alles, „nur das Gold ist nicht Chimäre" und hierin pflegt er consequenter zu sein, wie selbst Don Juan, den doch wegen ausgeprägt materialistischer Gesinnung der Teufel holt. Der Architekt steht heutzutage wie Hercules am Scheidewege. Auf der einen Seite stehen Plato, Dante, Sheakespeare und jene Reihe der edelsten Menschen aller Jahrhunderte, welche in der Harmonie der Kunst den Abglanz der göttlichen Harmonie, und in dem Menschen selbst das Ebenbild Gottes erkennen. Sie zeigen auf den Tempel der Kunst, über dessen Eingang das Wort Raphael's steht: „*numine afflatur*". Auf der anderen Seite stehen Epikur, la Metrie und Vogt mit ihren Jüngern. Sie verwerfen die „freien" Künste, denn diese maassen sich an, „frei" vom Banne der willenlosen Materie zu rein geistigen Höhen emporzusteigen, ja, die Materie selbst zu idealer Harmonie zu vergeistigen. An ihre Stelle setzt der Materialist künstliche, von den Urahnen ererbte Instincte. So ist die Baukunst weiter nichts, wie der vervollkommnete Instinct jenes Bibervaters, der sich vor einigen Millionen Jahren mit einer Affenmutter vermählte und auf dem Wege der „natürlichen Züchtung" den Urkeim dieses Kunstzweiges für die Menschheit legte. „*Bestia nascitur*" ist daher die Aufschrift des Vogt'schen Musentempels, der als Akroterien einen Orang-Utang, einen Chimpanse und einen Gorilla trägt, während im Innern der Bibervater thront, mit ungemeiner Würde seinen kolossalen Denkerschädel balancirend.

Zum Schlusse noch ein Wort über das sogenannte „finstere Mittelalter", welches so manches schiefe Urtheil über die Baukunst dieser Periode erzeugt. Ich meine, der Unparteiische, d. h. derjenige, der nicht schon im christlichen Bewusstsein unserer Voreltern allein Grund genug zu ihrer Verdammung findet [1]), könnte mit dem besten Willen die wirklichen Schattenseiten dieser Periode kaum anders als die Jugendsünden eines sich aus dem Rohen heraus arbeitenden Volkes ansehen, das sich in seiner ersten Culturentwicklung befindet. Uebrigens hinderten diese Schattenseiten das deutsche Volk nicht, die angesehenste, mächtigste und einflussreichste Nation des Erdkreises in politischer, wissenschaftlicher und küntlerischer Beziehung zu sein, die, schon im Verfall begriffen, noch kräftig genug war, durch ihre Erfindungen und grossartigen Entdeckungen den wesentlichen Charakter der Neuzeit voraus zu bestimmen. Am Schlusse dieser „finsteren" Zeit geht endlich die Sonne der Renaissance auf, etwas blutigroth, wie die Sonne von Austerlitz. Sie bescheint zuerst die Bauern-, dann die Bürger- und Religionskriege, die Deutschland dermaassen veröden, dass sogar die Hunde ihre Cultur vergessen und wie Wölfe den Menschen anfallen. Ein höchst charakteristisches Zeichen einer Renaissance, die bei andern Völkern meist umgekehrt, nämlich mit der Vernichtung der wilden Thiere ihren ersten Anfang nimmt. (Vergl. Nimrod, Hercules u. s. w.) Mit noch grösserem Rechte könnte man den Peloponnesischen Krieg zur Glanzperiode Griechenlands rechnen, denn seine Folgen waren lange nicht so schrecklich, wie diejenigen der oben erwähnten Kriege. Zertrümmerung der Weltmacht des h. römischen Reiches, Verachtung und Misshandlung des in sich selbst gebrochenen deutschen Löwen durch das Ausland, Spaltung des Reiches in zwei grosse Hälften durch die Glaubenstrennung, die noch heute ihren geographischen Ausdruck in der Mainlinie findet, weitere Spaltung in die sich consolidirenden Kleinstaaten, allgemeine Geltung der Grundsätze „*cujus regio, ejus religio*" und *l'état c'est moi*", durch welche der fürstlich-selbständige Geist der germanischen Race zu politischer und geistiger Leibeigenschaft herabgewürdigt wurde, Untergang der nationalen Poesie und Kunst, an deren Stelle Dominiren des ausländischen Einflusses auf deutsche Kunst und Sitte, woraus sich der deutsche Zopf mit allen seinen Neben-

1) Wie man sich auch ohne diese christliche Gesinnung die moderne Cultur, die doch wesentlich auf den Principien derselben beruht, entstanden denken kann, ist mir stets unerklärlich gewesen.

zöpfen entwickelte, Untergang der Handelsstädte, Massenverarmung, Aberglauben, Hexenprocesse, Entwaffnung des unpatriotisch und philisterhaft gewordenen Volkes, dafür stehende Heere u. s. w., das sind einige jener Segnungen, welche unter den Strahlen der Sonne der „Renaissance", d. h. der „Wiedergeburt" Deutschlands, emporschiessen, Segnungen, welche man seit Beginn des 18. Jahrhunderts, die neu proclamirten Anschauungen mit eingeschlossen, durch unausgesetzte geistige und politische Revolutionen über Bord zu werfen bemüht ist. Eine lustige Renaissance, die wie Chronos ihre eigenen Kinder auffrisst, ein Völkerfrühling, dem kein Sommer und Herbst, sondern nur ein stürmischer Winter folgt, der unter dem neuen Sternbilde der Guillotine seinen Höhepunct erreicht. Doch ich irre vielleicht. Kann man nicht etwa den bürgerlichen oder höfischen Zopfstil als Sommerfrüchte der Renaissance auffassen? Trägt doch der erstere den herrlichen Namen der „germanischen Renaissance" offenbar daher, weil sich in seinen, mit antikisirenden Schnörkeln maskirten gothischen Giebeln etwas vom Geiste Hermann's des Cheruskerfürsten mit altclassischer Ruhe und Schönheit verbunden zeigt! Also die vollzogene Vermählung Faust's mit Helena!

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Das herrlichste Kunstwerk, welches wir besitzen, die Himmelfahrt Mariä von Rubens, ist durch unerhörte Fahrlässigkeit stark beschädigt worden. Es war das einzige wirklich bedeutende Bild, das hier verblieb, als 1805 die Galerie nach München entführt wurde, wohin man es nicht gut mitnehmen konnte, weil es auf Holz gemalt ist und wegen seiner Grösse der Verpackung Schwierigkeiten entgegenstellte. Seit langen Jahren hing es in einem Saale des Akademiegebäudes und wurde aufs sorgfältigste behütet. Da erbat sich im vergangenen Winter Professor Camphausen vom Curatorium der königlichen Kunst-Akademie einen geeigneten Raum, worin er sein umfangreiches Reiter-Portrait Friedrich's des Grossen malen könne, da sein eigenes Atelier hiefür zu klein sei, und erhielt den genannten Saal angewiesen. Trotz der mehrfachen Vorstellungen des Conservators unserer Kunstschätze, Professor's Andreas Müller, welche auf die Gefahr aufmerksam machten, die aus einer fortwährenden starken Heizung für das Rubens'sche Bild erwachsen würde, blieb das Curatorium bei seinem Beschluss, auch als Professor Müller seinen Protest schriftlich wiederholte. Es wurde nun ein Ofen aufgestellt, dessen Rohr in nächster Nähe der „Madonna" in die Höhe ging. Camphausen bezog das Atelier und räumte es wieder nach vollendeter Arbeit, und Niemand dachte daran, nachzusehen, ob das sorgfältig zugehangene alte Meisterwerk durch die Heizung angegriffen werde, bis am Tage Peter und Paul der Vorhang endlich einmal aufgezogen wurde. Man bemerkte nun einen klaffenden Riss, der das ganze Gemälde und sogar den herrlichen Kopf der Maria durchschneidet. Die Holzplatte, worauf das Bild gemalt ist, war in Folge der Hitze geborsten, und Schmerz und Entrüstung über solche Zerstörung sind in den Kreisen der Künstler, wie des Publikums allgemein. Wie man sagt, ist eine strenge Untersuchung angeordnet. Was wird dieselbe aber fruchten? Alle nachträglichen Schritte der Regierung vermögen nicht den Schaden wiederherzustellen, den das unersetzliche Bild des Rubens genommen, und gewiss wird der Fall nicht verfehlen, ähnliches Aufsehen zu machen, wie die verhängnissvolle Andrea del Sarto-Restauration in Berlin.

Wien. Der ungarische Cultus- und Unterrichts-Minister hat von den vom Staate zu Kunstzwecken bestimmten 18,000 Fl. folgende Summen bewilligt: Dem Bildhauer J. Engel zur Marmorbüste Peter Pazmann's 800 Fl., dem Bildhauer Nik. Izso zur Marmorstatue Nik. Zrinyi's des J. als Restbetrag 795 Fl., ferner zu der Marmorbüste der Zrinyi Ilona und Franz Rakoczy's II., je 1200 Fl., den Malern Moriz Than und Karl Lotz zur Ausschmückung des Treppenhauses des National-Museums in Pesth mit Fresken als Gebühr für 1870/71 3600 Fl., ferner für die Pläne zur architektonischen Ausschmückung des Treppenhauses dem betreffenden Zeichner 200 Fl., dem Maler und Custos der Museums-Galerie, Anton Ligeti, für die Abbildung des Schlosses Vajda-Hunyad und der Umgebung 1200 Fl., dem Maler Anton Haan für die Copirung der Madonna di Foligno von Raphael 1400 Fl., den Architekten Albert Schikedanz, dem Bildhauer Sigmund Aradi, dem Historienmaler Geza Dosa, dem Landschaftsmaler Geza Meszöly, dem Genremaler Sigmund Richter, dem Xylographen Gustav Morelli zu ihrer weiteren Ausbildung als Stipendium je 500 Fl., dem Maler Gustav Keliti als Kostenersatz der Reise zum Studium der auswärtigen Maler-Akademien 600 Fl., dem Bildhauer Emerich Pataky, dem Portraitmaler Armin Kern, dem Genremaler Daniel Sustek zur weiteren Ausbildung je 400 Fl., dem erblindeten Maler Joseph Mezey zur Unterstützung 300 Fl. Ausserdem wurden 200 Ducaten zur Honorirung der Skizzen ungarischer historischer Gemälde und 2000 Fl. als Theilbezahlung für das etwa zu bestellende Bild zurückbehalten, wobei bemerkt wird, dass von den obigen Honoraren circa 2500 Fl. erst im Jahre 1871 ausgezahlt werden. — Zugleich hat der Minister die Herren Ladislaus Gyulay, Stephan Sardy und Ladislaus Paal zu Zeichenlehrer-Candidaten ernannt und ihnen auf drei Jahre ein Stipendium von je 600 Fl. bewilligt.

Wien. Im südlichen Seitenchor von St. Stephan in Wien wurde kürzlich ein neues Glasfenster eingesetzt, welches nach den Entwürfen von Fr. Schmidt und Fr. Jobst in der Glasmalerei-Anstalt von Karl Geyling ausgeführt worden ist. Der verstorbene Bürgermeister Zelinka hatte das Fenster dem Andenken seiner Gemahlin gewidmet. Die Darstellungen sind dem Leben der h. Monika, der Schutzheiligen der Verstorbenen entnommen.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 21. — Köln, 1. November 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die Gränze Deutschlands gegen Frankreich in der Baukunst des Mittelalters.

Von Franz Mertens.

(Deutsche Bauzeitung.)

In der Baukunst gibt es Gränzen, wie in der Sprache. Was geographisch betrachtet in der Articulationsform des Ideen-Austausches der Bevölkerung eines Landes als erfahrungsmässiger Einheitsbegriff die Sprache ist, das ist die „Schule" in der Baukunst. Es ist aber in dieser Hinsicht der wesentliche Unterschied zwischen der Baukunst und der Sprache zu beachten, dass die erste bei Weitem nicht so viele Beispiele der Beobachtung darbietet wie die andere. Es wird nirgendwo im ganzen Umfange eines Landes so viel gebaut, als gesprochen. Eine weitere Einschränkung erhält die Beobachtung der Aeusserungsweise in der Baukunst, hier wenigstens, durch ihre Beschränkung auf die geschichtliche Baukunst. Geschichtliche Baukunst nennen wir diejenige, die ihrer Kunsteigenschaften wegen oder um der schwierigen Erkenntniss ihrer Verhältnisse willen ein Gegenstand der geschichtlichen Untersuchung ist. Ihre Zeugnisse sind die Denkmäler, und unter diesen kommen besonders diejenigen, die dem Mittelalter angehören, in Betracht, weil sie den weitesten Spielraum in der Geschichte darbieten.

Die Baukunst des Mittelalters hat ihre Geschichte, auf die wir hier nur sehr wenig Rücksicht nehmen werden, und ihre besondere Geographie. Alle sachliche Beobachtung — auch die geschichtliche, in so fern sie sich schon aus der geographischen ergibt — der Denkmäler der Baukunst des Mittelalters führt auf den Unterschied der gothischen und der romanischen Baukunst. Ihre allgemeinsten Verhältnisse, dem Dasein in der Zeitfolge und der Gestalt nach, sind heute den Männern des Baufachs nicht unbekannt. Die romanische Baukunst war zuerst, dann war es die gothische, eben so durchgängig wie die andere, als angewöhnter Baustil allenthalben im Abendlande in Gebrauch. Der zeitliche Scheidepunct dieser Stile liegt im dreizehnten Jahrhundert. Es gibt einen Uebergangsstil zwischen beiden, der, obgleich von ziemlich bestimmter Form, doch überall erkennbarer Weise eine sehr kurze Zeit gedauert hat. Die romanische Bauart, als vergleichsweise und jedenfalls in gewisser Art die ursprüngliche im Abendlande, nimmt hier besonders unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie ist ein wesentliches Hülfsmittel zur Herausstellung gewisser Erkenntnisse für die Geographie der Baukunst. Auf sie besonders ist Rücksicht zu nehmen, wenn von Gränzen in der Baukunst die Rede ist.

Die romanische und die gothische Baukunst sind in der Wissenschaft sogenannte „Classen" der Baukunst; dergleichen sind auch die römische, die griechische, die arabische, die neuere Baukunst. Das ganze Abendland, dessen Gränzen durch die ursprünglichen von Russland gegen Südost durch die Karpathen und durch die weiten, von der Save gebildeten Gränzen der heutigen Türkei bestimmt sind, theilt sich mit Rücksicht auf seine romanische Baukunst geographisch in die Bezirke von drei Kunststämmen. Diese drei Kunststämme sind der germanische, der gallicanische und der italische. Die Gränze zwischen dem germanischen und dem italischen Volksstamme sind die toscanischen Apenninen und der Rubicon oder dessen Gegend, der merkwürdig in Sachen

der Baukunst immer eine Gränze geblieben ist. Die Gränze zwischen dem germanischen und dem gallicanischen Kunststamme sind die piemontesischen Alpen, der Jura, die Maas, die Schelde und diese Linie verlängert über das Meer und Dänemark bis in Schweden hinein. Diese Kunststämme haben bestimmte Unterschiede in der ganzen Gestalt ihrer romanischen Baukunst, deren Kennzeichen folgende sind. Der italische Kunststamm: Marmorsäulen mit vieler entsprechender bunter Zierde der Wände, bei vorherrschendem Gebrauch der Holzdecke. Der germanische Kunststamm: Lisenen, gewisser Maassen eine Stellvertretung der Strebepfeiler, mit Bogenfriesen zur Verzierung der Wände, bei vorherrschendem Gebrauch des Gewölbes. Der gallicanische Kunststamm: Strebepfeiler zur structiven Charakteristik und zur wirklichen Stütze der Wände bei fast ausschliesslichem Gebrauch des Gewölbes.

Die Kunststämme theilen sich auf ihren Landgebieten in Schulen ein. Der italische Kunststamm hat folgende Abtheilungen, die man durch einen etwas ausdehnungsweisen Gebrauch dieses Wortes auch Schulen nennen kann: Toscana, Venedig, Kirchenstaat, Neapel und Sicilien. Der germanische Kunststamm hat nur zwei Schulen: Die Schule von Deutschland und die Schule der Lombardei. Der gallicanische Kunsstamm hat bestimmt unterschieden folgende Schulen: Erstens die Schulen der Normandie, zu welchen die ganze Baukunst der britischen Inseln gehört. Hieran südostwärts sich anschliessend die Schule der Umgegend von Paris, mit einer ausschliesslichen Verwendung dieses Namens die französische Schule genannt. Ferner im Westen von Frankreich die aquitanische Schule, in der Mitte des Landes die Schule der Auvergne, im Osten darauf folgend die Schule von Burgund, im Süden hiervon gelegen die Schule der Provence; der ganze übrige Süden von Frankreich die Schule des Languedoc. Im westlichen Spanien die Baukunst von Castilien und von Aragonien, zu vergleichen mit derjenigen des Languedoc. Diese Schulen, wie gesagt, sind eben so viele verschiedene Sprachen in der Baukunst. Man kann die Schulen der Baukunst auf einer Karte ganz wie die politischen Gebiete oder andere räumliche Einheitsgebiete mit verschiedenen Farben darstellen, und man hat diesen Gedanken seit lange wirklich ausgeführt. Sie erscheinen auf solcher Karte durch bestimmt gewählte Verwandtschaften und Gegensätze der Farben, unterschieden nach ihren verschiedenen Verwandtschaften in der Kunst durch die verschiedene Dichtigkeit im Auftragen der Farben, unterschieden nach der jedesmaligen „Bau-Dichtigkeit" auf dem Terrain in ihren verschiedenen mehr oder weniger scharfen oder verschwommenen Gränzen. Die Schulen unterscheiden sich in Provincialismen der Kunst, ganz wie die Sprachen auf ihren Gebieten in Mundarten.

Zum besonderen Gegenstande der Erörterung nehmen wir uns hier die Gränzen der Schule von Deutschland gegen Westen mit dem gallicanischen Kunststamme, also hauptsächlich die Gegenden um die Maas. Man findet über alles das Aufschluss in dem oft genannten und sehr wenig gekannten Werke des Verfassers: „Denkmalkarte des Abendlandes." Wir haben also hier nichts Neues über diesen Gegenstand vorzubringen, nichts, was nicht in der Hauptsache aus jenem Werke schon bekannt wäre. Wir besprechen denselben hier nur theils um der Aufmerksamkeit der Welt, welche in diesem Augenblicke dieselbe Richtung verfolgt, Rechnung zu tragen, theils auch nicht weniger um, so viel an uns ist, unsere Huldigungen darzubringen den gewaltigen historischen Ereignissen, welche sich gegenwärtig gerade in jenen Gegenden durch unser Volk vollziehen.

Die romanische Baukunst ist die einheimische der Schule von Deutschland. Diese grosse Schule, die grösste ihrem Umfange nach unter allen ursprünglichen im Abendlande, erstreckt sich bis an die oben angegebene Ostgränze desselben. Es gibt keine polnische, keine magyarische, keine Schule der einen oder der anderen slawischen Bevölkerung in Oesterreich. Wo sie nicht ist, nach der Ostseite des eben angegebenen Bereichs hin, da ist überhaupt nichts in der alten Kunst. Denn das Vorkommen der Denkmäler ihrer Art, die Baudichtigkeit in jenem ausgedehnten Baubereiche, ist durchaus nicht gleich. Ostwärts der Elbe und der österreichischen Gränze ist sie auch in Bezug auf die Kunst-Ueberreste des Mittelalters überhaupt schon sehr gemindert, und diese Leere jedweder Art nimmt mit dem Vordringen in die fremdsprechenden Landesgegenden fast gleichmässig zu. Wo man kein Deutsch versteht, da kann man sicher sein, dass nie Denkmäler, was immer für welche, der neueren Baukunst vorhanden sind. Die Kraft der Schule ist durchaus nur innerhalb der Gränzen des eigentlichen alten Deutschlands. Die Kunst dieser Schule ist weniger reich in Bezug auf die structiven Formen im Vergleich mit den gallicanischen Schulen in der romanischen Baukunst; hiervon ist der Mangel an entsprechenden Ueberresten und Vorbildern in der römischen Baukunst die Ursache, dann auch ein weniger günstig beschaffenes Material in der Baukunst; aber innerhalb des beschränkten Geistes der romanischen Baukunst überhaupt hat sie mit ihren Mitteln das Mögliche geleistet.

Diese grosse Schule theilt sich in mehrere Provincialismen der Kunst. Sie unterscheiden sich auf der Karte schon durch bemerkbare Ansammlungen und beziehungsweise Leeren in der Baudichtigkeit. Diese Provincialismen der Kunst sind in ihrem Kunstwesen in manchen sehr fühlbaren Beziehungen verwandt mit den Mundarten auf demselben Landgebiet in der Sprache. Die höchste Kraft der Schule ist in den Rheinlanden angesammelt. Der Niederrhein, dessen Hauptstadt Köln ist, hat die edelsten Denkmäler in seinen malerischen Kirchenbauten in dieser alten Kunst Deutschlands; zugleich ist hier das eigenthümlich zusammengesetzte Material in der Baukunst am meisten dafür geeignet. Der Mittelrhein hat die hohen Dome von Mainz, Worms, Speier ausgeführt in einem schweren Sandstein-Material. Der Oberrhein unterscheidet sich von jenem durch eigenthümliche Weisen in den Verzierungen. Vom inneren Deutschland behauptet der Norden in bestimmter Weise den Vorzug über den Süden. Westfalen zeigt ihn am wenigsten, Hessen schon mehr. Nieder-Sachsen hat bei einer sehr wohlbestandenen Baudichtigkeit eine sehr befleissigte Art der Ausführung in den Verzierungen. Ober-Sachsen setzt diese Kunstweise im Wesentlichen fort. Franken hat seine Eigenthümlichkeiten. Schwaben hat solche noch mehr in seiner Mundart wie in seinen Verzierungen. Baiern zeigt sich der Baukunst nach in aller Hinsicht als ein eigenes Land.

Die romanische Baukunst ist gleichzeitig in Deutschland mit der ersten Existenz des deutschen Reichs: das war unter Ludwig dem Deutschen. Sie erscheint in ihren ersten Beispielen da, von wo in den letzten Jahren der Karolinger die Sendboten des Reiches ausgingen, in der Gegend von Constanz. Von da an kann man ihr Dasein verfolgen in einigen Provinzen des Landes, in oft bruchstücklichen alten Spuren in verschiedenen entlegenen Orten und besonders im Elsass.

Diese echt deutsche Provinz, die hauptsächlichste des Oberrheins, ist in der Kunstart wie in der Kunstthätigkeit eine vorzügliche in der Baukunst, auf welche hier Rücksicht zu nehmen ist, und die erste, wenn von der Gränze Deutschlands gegen Frankreich die Rede ist. Die Baudichtigkeit ist hier die grösste. Sie ist, wie man bemerken muss, nicht an den Ufern des Rheines belegen, weil der Rhein hier in seinen Ufern wie in der Art seines Wasserlaufs eine nicht wohl zu bewältigende Verwilderung und eine gewisse Oede hat. Dies mag in heutiger Zeit wohl viel fühlbarer wie früher sein, ist aber in der Hauptsache zu allen Zeiten so gewesen. Die Denkmäler und die alt-angebauten Wohnbezirke der Städte liegen in den höheren Landestheilen gegen die Vogesen hin. Der Elsass ist in den Zeiten des Verfalls des lothringischen Reiches, unter Karl dem Kahlen und Ludwig dem Deutschen, ein Zankapfel zwischen Deutschland und Frankreich gewesen, ist aber seit dem Jahr 870 schliesslich für viele Jahrhunderte bei Deutschland verblieben. Das war eine Perle unter den kaiserlichen Besitzungen der Hohenstaufen. Durch die Schwäche des deutschen Reichs im 17. Jahrhundert ist er an Frankreich gekommen. Dies geschah unter verschiedenen Herren, auch nur stückweise. Strassburg die Stadt ist erst im 18. Jahrhundert völlig von Deutschland gekommen. Hier ist romanische Baukunst und gothische Baukunst der besten Blüthezeit in reichlichem Maasse vorhanden. Sie sind es mehr als auf irgend einem gleich grossen Landesfleck im inneren Deutschland. Gegen diesen Elsass erscheint das gegenüberliegende Baden wie ein wirkliches Gränzland.

Die hauptsächlichsten Denkmäler der romanischen Baukunst im Elsass sind folgende: Die Fronte der Abteikirche Mauermünster, von einem edlen und alterthümlichen Gepräge in der Kunst; die Osthälfte der Abtei Murbach, in den Aussenformen mit denen des Doms zu Speier zu vergleichen; die Abtei Marbach noch von einer ähnlichen Art; die Abtei Andlau, von welcher hauptsächlich noch die Fronte erhalten und von der das Uebrige im 18. Jahrhundert im ursprünglichen Stile neu gebaut worden ist; die Abtei Niedermünster, von deren alten Theilen nur noch wenig erhalten ist; die Abtei Alspach, eine Basilika auf reich verzierten Arcaden in Ruinen; die Abtei Lutenbach, in dem, was davon übrig ist, in einem noch reicheren Stil; das Schiff von St. Georg zu Hagenau, auf sehr dicken Säulen; die Hauptkirche zu Gebweiler, gewölbt und mit einer majestätischen Thurmfronte. Kleinere Bauten, aber gleichwohl noch hervorzuheben sind die verschiedenen kirchlichen in der Abtei zu Neuweiler, worunter besonders eine alte Capelle mit einer sehr befleissigten, an die skandinavische erinnernden Kunst in den Capitellen; die Kirche zu Othmarsheim, in der Anlage eine Nachahmung des Domes zu Aachen, aber gleichwohl im romanischen Stil; die Kirche zu Rosheim und eine andere Kirche des Klosters *St. Jean des choux*. In allen diesen Bauten tritt der Charakter der deutschen Schule so bestimmt auf, wie nur in irgend einer anderen reich cultivirten Landesgegend in Deutschland. Man hat beobachtet, dass alte Theile von St. Nikolaus zu Hagenau, obgleich in Haustein, sehr genau mit gewissen alten romanischen Ziegelbauten in der Mark Brandenburg übereinstimmen. Das Malerische und Milde ist allen Bauten der deutschen Schule eigen.

Als Beispiele des Uebergangsstils sind sodann zu bemerken die alten Theile des Domes zu Strassburg und die Kirche zu Ruffach. Obgleich dieser Uebergangsstil seinem Dasein nach überhaupt nur einem Einflusse der französischen Schule zuzuschreiben ist, so zeigt er doch hier in seiner Kunst schon auf eine besondere Weise eine Uebereinstimmung mit dem französischen Wesen mehr wie sonst in Deutschland.

Dass die gothische Baukunst aus der Umgegend von Paris hergekommen, ist seiner Zeit durch die Forschungen des Verfassers festgestellt worden und seither, namentlich auch aus seiner „Denkmalkarte" bekannt. Das vollkommene Dunkel, welches jedoch über alle weiteren Fragen in Betreff des Ursprungs dieser Kunst in jener Gegend und über ihre Geschichte gebreitet ist, wird nebst vielen anderen wichtigsten Fragen der Kunstgeschichte erst durch die Herausgabe seines Werkes „Das Mittelalter der Baukunst" gelöst werden. Die gothische Baukunst erscheint in der Mitte des 13. Jahrhunderts zu Strassburg, Hagenau, Weissenburg, Colmar. Sie ist aber hier den nächsten Verhältnissen ihrer Abstammung nach noch etwas genauer zu beobachten. Der gothische Stil des Chors der Kirche zu Weissenburg gleicht sehr nahe dem der St. Chapelle zu Paris. Das Schiff des Münsters zu Strassburg ist am nächsten in Uebereinstimmung mit dem gleichzeitigen der Abteikirche St. Denys bei Paris gestaltet. Die meisten dieser Werke, die mit so fleissigem Studium ihre Vorbilder aus der Fremde holten, behaupteten sich in ihren Leistungen wenigstens in gleicher Höhe mit der französischen Baukunst. Erwin von Steinbach trachtete mit seiner Thurmfaçade des Münsters nach Höherem. Er fand sich zum ersten Male der Schöpfung gegenüber, und in Einigem ist ihm der Versuch, seine Lehrmeister zu übertreffen, geglückt. Ganz gelang dies nur im Dome zu Köln.

Lothringen ist ein anderes Land. So heisst mit ihrem alten, mit seiner Begriffsausdehnung sehr oft wechselnden, aus dem 9. Jahrhundert stammenden Namen die Provinz, welche heute so ziemlich aus den Landgebieten der Departements Moselle, Meuse, Meurthe und Vosges besteht. Hier ist nicht der bestimmte, in den alten Baudenkmälern des Landes hervortretende, früher schon als malerisch bezeichnete Charakter der deutschen Schule, wie in den anderen Provinzen von Deutschland. In den oberen Theilen der Flussgebiete der Maas und der Mosel, wie man auf einer gewöhnlichen Karte sieht, belegen, von einem vielfach durchschnittenen Terrain, ist es ein wirkliches Gränzland. Es hat alle Kennzeichen eines Aussenlandes. So nennen wir in der Baukunst diejenigen Länder, die in ihrem politischen und gesellschaftlichen Zustande und in der Lebensthätigkeit überhaupt unselbständig, auch in ihrem baulichen Charakter von benachbarten und reicher begabten Provinzen abhangen. Die Bauthätigkeit ist hier eine geringere. Denkmäler sind aus allen Zeiten verhältnissmässig selten. Das ist immer in der Natur begründet. Die Fruchtbarkeit des Bodens, wenn sie auch an einzelnen Stellen nicht fehlt, hängt nicht wie anderswo in weiten Triften zusammen. Dagegen ist der Charakter ihrer Bewohner abgehärteter, selbst der ihrer Industrie gröber und roh, den Erzeugnissen des Landes gemäss, zur Abwehr gegen Uebergriffe von der einen oder der anderen Seite her geeignet. Um ihr Besitzthum wird aus diesen Ursachen vielfach gekämpft.

(Schluss folgt.)

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

XII.

Der heilige Martinus.

I.

Lebensbild und Legende.

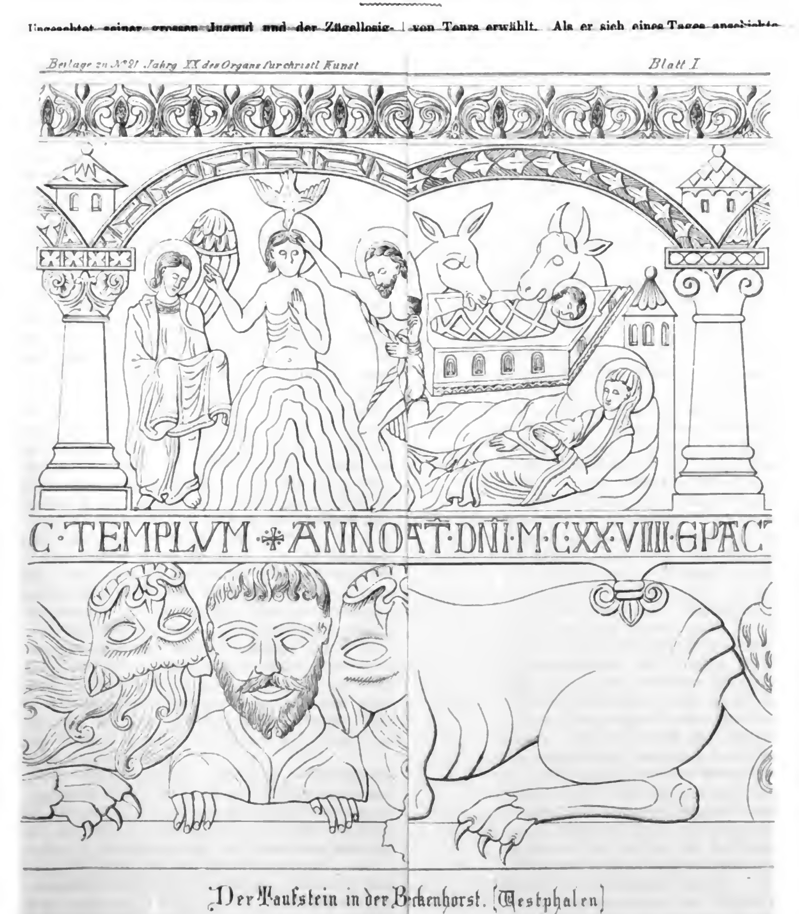
Der h. Martin ist einer derjenigen, welche das Mittelalter ganz besonders geehrt hat. Ueber den ausserordentlichen Charakter des Mannes und den grossen Einfluss, den er zu seinen Lebzeiten über die Herzen der Menschen übte, kann kein Zweifel bestehen, noch gibt es irgend einen Heiligen, von welchem so viele Geschichten und Legenden mit so hoher Glaubwürdigkeit erzählt und auch wirklich so allgemein geglaubt wurden; aber obschon in der ganzen christlichen Welt so allgemein verehrt, wurde er gleichwohl in Italien und Deutschland niemals so populär als in Frankreich, dem Schauplatze seines Lebens und seiner Wunder, und man findet ihn daher auch in der Kunst weniger berücksichtigt als viele andere Heilige, welche verhältnissmässig weniger bekannt sind denn er.

Der h. Martin wurde unter der Regierung des Kaisers Konstantin des Grossen [1]) zu Sabaria, einer Stadt Pannoniens [2]) geboren. Er war der Sohn eines römischen Soldaten, eines Tribunen in der Armee, und seine Eltern waren Heiden; aber ihn selbst anlangend, so ward er, sogar als er noch ein Kind war, von der Wahrheit der christlichen Religion gerührt und im Alter von fünfzehn Jahren als Glaubenslehrling angenommen.

Aber ehe er getauft wurde, wurde er in die Reiterei eingereiht und zur Armee nach Gallien geschickt.

1) Dieser Kaiser regierte von 306—337 n. Chr.
2) Heutzutage Neu-Stain in Ungarn.

Ungeachtet seiner grossen Jugend und der Zügellosig- | von Tours erwählt. Als er sich eines Tages anschickte



Der Taufstein in der Beckenhorst. (Westphalen)

Als Beispiele des Uebergangsstils sind sodann zu be-

schaftlichen Zustande und in der Lebensth[illegible]

Ungeachtet seiner grossen Jugend und der Zügellosigkeit seines Standes, war St. Martin ein leuchtendes Beispiel dafür, dass die edleren Tugenden des Christenthums mit den Pflichten eines tapfern Soldaten nicht unverträglich seien, denn er erregte durch seine Demuth, seine Sanftmuth, Mässigkeit, Keuschheit und insbesondere durch seine gränzenlose Nächstenliebe alsbald die Bewunderung und Liebe seiner Kameraden. Die Legion, in welcher er diente, wurde im Jahre 332 n. Chr. zu Amiens einquartiert, und der Winter dieses Jahres war so ungeheuer streng, dass viele Menschen auf den Strassen erfroren. Eines Tages ereignete es sich, dass Martin, als er vor das Thor der Stadt hinausging, einem armen, nackten Bettler begegnete, der halb erfroren zu sein schien, und er fühlte Mitleid mit ihm. Und da er nichts als seinen Mantel und seine Waffen bei sich hatte, hieb er mit seinem Schwerte seinen Mantel entzwei, und gab eine Hälfte davon dem Bettler, indem er sich, so gut er konnte, mit der anderen Hälfte bedeckte. Und noch in derselben Nacht sah er im Schlafe in einem Traumgesichte den Herrn Jesus, welcher vor ihm stand, indem er auf seiner Schulter die Hälfte des Mantels hatte, die er dem Bettler gegeben; und Jesus sprach zu den Engeln, welche ihn umgaben: „Wisst ihr, wer mich so gekleidet hat? mein Diener Martin hat dies, wiewohl er noch nicht getauft ist, gethan!" Und der h. Martin beeilte sich, nach diesem Traumgesichte die Taufe zu empfangen. Er war damals dreiundzwanzig Jahre alt.

Er verblieb in der Armee bis in sein vierzigstes Jahr und verlangte dann, da er sich ganz einer religiösen Lebensweise weihen wollte, seinen Abschied; aber der Kaiser (nach der Legende Julian der Abtrünnige) warf ihm dies spöttisch vor, indem er sagte, dass er bloss desshalb seinen Abschied verlange, weil er einer bevorstehenden Schlacht entgehen wollte; aber der h. Martin erwiederte kühn: „Stelle mich nackt und wehrlos in die vorderste Schlachtreihe und du wirst sehen, dass ich, mit dem h. Kreuze allein bewaffnet, mich nicht fürchten werde, den Legionen des Feindes entgegen zu gehen."

Der Kaiser nahm ihn beim Wort und befahl, dass er während der Nacht beobachtet werden sollte; aber früh Morgens liessen die Barbaren Friedensbedingungen anbieten, und so ward dem Glauben des h. Martinus der Sieg gewährt, obgleich streng genommen weder er, noch die Feinde eine Ahnung davon hatten.

Nachdem er die Armee verlassen, führte er viele Jahre lang ein zurückgezogenes und religiöses Leben und wurde endlich im Jahre 371 n. Chr. zum Bischof von Tours erwählt. Als er sich eines Tages anschickte, die h. Messe zu lesen, sah er einen elenden, nackten Bettler und befahl dem Diakon, ihn zu bekleiden. Da dieser keine Lust zeigte, diesem Befehle nachzukommen, zog St. Martin sein priesterliches Gewand aus und warf es dem Bettler um, und an demselben Tage sah man, während er die Messe las, eine feurige Kugel über seinem Haupte, und als er die h. Hostie erhob und seine Arme wegen der Kürze der Aermel sichtbar waren, wurden sie zum grossen Erstaunen der Zuschauer durch goldene und silberne Ketten, welche von Engeln beigeschafft worden, bedeckt. Ein anderes Mal erweckte er den Sohn einer armen Witwe, der gestorben war, durch sein Gebet wieder zum Leben. Er heilte auch einen Lieblingssclaven des Proconsuls, welcher von einem bösen Geiste besessen war; und auch noch viele andere wundervolle Dinge vollbrachte der h. Mann zum Erstaunen und zur Erbauung derjenigen, welche ihn umgaben und Zeugen derselben waren. Der Teufel, der ihn hauptsächlich seiner Tugenden wegen beneidete, verabscheute vor Allem seine ungemeine Nächstenliebe, weil diese seiner Macht vorzugsweise schadete, und warf ihm daher einmal spöttisch vor, dass er die gefallenen und reuigen Sünder so bald wieder aufnehme. Aber der h. Martin antwortete ihm mit grossem Kummer: „O du erbärmlicher Wicht! Wenn du der Reue und Busse fähig wärest, würdest du ebenfalls durch Jesus Christus Barmherzigkeit und Verzeihung erlangen."

Was den h. Martin ganz besonders auszeichnete, war seine sanfte, ernste und beständige Heiterkeit. Niemand hat ihn je zornig oder verdriesslich oder lustig gesehen; in seinem Herzen herrschte nur Frömmigkeit und Menschenliebe. Insbesondere zeichnete er sich durch die entschlossene Manier aus, mit welcher er das Heidenthum des Landes auszurotten suchte. Weder die Schwierigkeit des Unternehmens, noch die Wuth der Heiden, noch seine eigene Gefahr, noch die stolze Pracht der heidnischen Tempel vermochten ihn hiervon abzuhalten. Ueberall liess er die Tempel der falschen Götter anzünden, ihre Altäre niederreissen und ihre Bildnisse zertrümmern. Die vollständige Ausrottung des Heidenthums in jenem Theile Galliens kann dem frommen und unermüdlichen Bischofe zugeschrieben werden. Die Teufel, wider welche er diesen entschlossenen Kampf unternahm, machten tausenderlei Versuche, ihn zu erschrecken und zu verspotten, indem sie ihm zuweilen als Jupiter, zuweilen als Mercurius und zuweilen auch als Venus oder Minerva erschienen; aber er überwand sie alle.

Um das grosse Zusammenströmen des Volkes zu vermeiden, welches ihn scharenweise umgab, begab er

sich ungefähr zwei Meilen von der Stadt in eine Wüste und erbaute sich daselbst zwischen dem Felsen und der Loire eine Zelle. Das war der Ursprung des berühmten Klosters Marmontier, eines der grössten und reichsten im Norden des Christenthums.

Während der h. Martin im Zertrümmern der Altäre der Heiden unerbittlich war, scheint er sich zu gleicher Zeit auch wiederum dem Aberglauben des Volkes widersetzt zu haben. In der Nähe der Stadt Tours befand sich eine kleine Capelle, in welcher das gemeine Volk einen vermeintlichen Heiligen verehrte. Da der Heilige diese Verehrung verdächtig erachtete, begab er sich nach dem Grabe und betete, dass der Herr ihm offenbaren möchte, wer denn da begraben läge. Da sah er plötzlich eine schwarze, gespensterartige Gestalt von gräulichem Aussehen in seiner Nähe stehen, und der Heilige sprach: „Wer bist du?" Und der Schatten antwortete, dass er ein Räuber gewesen sei, der an diesem Orte wegen seiner Verbrechen hingerichtet worden und jetzt die Qualen der Hölle erleide.

Alsdann zerstörte der h. Martin die Capelle, und das Volk hörte auf, dieselbe fernerhin zu besuchen.

Unter den unzähligen Geschichten, welche vom h. Martinus erzählt werden, ist eine, welche hier als ein bewunderungswürdiges Sujet zu einem Gemälde notirt werden sollte, wiewohl es kaum irgend einmal gemalt wurde. Der Kaiser lud ihn einmal zu einer Mahlzeit ein und überreichte ihm, da er ihm eine ganz besondere Ehre bezeigen wollte, ehe er trank, den Becher, indem er erwartete, dass der Heilige nach dem gewöhnlichen Gebrauche ihn mit seinen Lippen berühren und ihn dann ehrerbietig seinem kaiserlichen Wirthe zurückgeben würde. Aber der h. Martin wandte sich zum allgemeinen Erstaunen der Gäste um und reichte den schäumenden Becher einem armen Priester, der hinter ihm stand, indem er auf diese Weise zeigte, dass er den geringsten der Diener Gottes höher achte, als den höchsten der irdischen Herrscher. Wegen dieses Ereignisses wurde Martin als der Schutzpatron des Trinkens und aller lustigen Mahlzeiten erwählt.

Auch die Kaiserin, welche Helena hiess und die Tochter eines reichen Herrn von Cärnarvonshire in England war, bewirthete ihn einmal mit grossen Ehren. Es war einiger Maassen gegen seinen Willen, da er jeden Verkehr mit Weibern vermeiden wollte; aber sie umschlang seine Füsse und wollte sich nicht von ihm trennen, indem sie dieselben mit ihren Thränen badete. Sie bereitete ihm ein Abendessen, wobei sie Niemandem gestattete, ihm zu dienen; sie kochte die Speisen selbst, setzte ihm seinen Sitz zurecht, reichte ihm das Wasser zum Händewaschen und stand, während er ass, nach Art der Diener unbeweglich vor ihm. Sie schenkte ihm den Wein ein und reichte ihm denselben eigenhändig, und als die Mahlzeit vorüber war, sammelte sie die Brosamen, welche vom Tische gefallen waren, indem sie dieselben der Mahlzeit des Kaisers vorzog. Diese Geschichte würde ein höchst malerisches Sujet bilden.

Nachdem Martin seine Diöcese nahezu dreissig Jahre lang regiert und viele Tempel zerstört und viele Haine der falschen Götter ausgerottet, starb er und Viele hörten die Gesänge der Engel, als sie seine Seele nach dem Paradiese trugen.

Von der Stunde an, als er zu Grabe getragen wurde, ward er für das Volk ein Gegenstand der Verehrung. Die Kirche, welche ihm zu Rom geweiht wurde *(San Martino in Monte)*, existirte hundert Jahre lang nach seinem Tode, und als der h. Augustin von Canterbury zuerst nach England kam, fand er daselbst eine Capelle, welche dem h. Martin in der Mitte des fünften Jahrhunderts geweiht worden war, und taufte in derselben seine ersten Convertiten.

II.

Kunst.

Auf den Andachtsbildern ist der h. Martin stets in seiner Eigenschaft als Priester und meines Wissens nie als Kriegsmann auf weissem Rosse mit dem Mantel dargestellt. Wenn er von anderen Bischöfen unterschieden werden soll, dann hat er einen nackten Bettler zu seinen Füssen, der staunend zu ihm emporschaut. In der altfranzösischen kirchlichen Sculptur und auf den gemalten Fenstern hat er häufig eine Gans an seiner Seite. Dieses Attribut ist vermuthlich eine Anspielung auf die Jahreszeit, zu welcher sein Fest gefeiert wurde, nämlich auf die Jahreszeit, zu welcher die Gänse getödtet und gegessen zu werden pflegen.

Das berühmte Sujet, welches gewöhnlich die Nächstenliebe des h. Martin genannt wird, ist zuweilen als Andachts- und manchmal als historisches Bild behandelt.

Es ist das nämlich ein Andachtsbild, wenn der Act der Nächstenliebe so einfach und mit so wenig Nebenumständen ausgedrückt ist, dass es nicht so fast als die Darstellung einer Handlung, als vielmehr als ein allgemeines Symbol jener besonderen Form der Nächstenliebe: „Ich war nackt und ihr habt mich gekleidet" — zu verstehen ist. Wir wollen als ein Beispiel dieser religiösen Auffassung in der Behandlung ein Gemälde von Carotto anführen, welches sich über einem der Altäre in der St. Anastasia-Kirche zu Verona befindet. Der Heilige beugt sich im militärischen Anzuge, aber blossköpfig

und mit einer nachdenkenden und mitleidigen Miene zu dem armen Bettler herab, der in seiner Noth bereits ein Ende des Mantels um seinen vor Frost zitternden Leib gewickelt hat, während der Heilige sich anschickt, ihm denselben dadurch abzutreten, dass er ihn mit seinem Schwerte zertheilt. Es herrscht hier nichts von jener heroischen Selbstgefälligkeit des Heiligen auf van Dyck's Gemälde; aber der Ausdruck ist so ruhig und so einfach, die sanfte Demuth des Gesichtes und der Haltung steht mit dem prunkenden Streitross und dem Kriegsmantel in solchem Widerspruch, dass es unmöglich ist, nicht zu fühlen, dass der Maler sowohl von der Schönheit und der hohen Bedeutung der Geschichte als auch von dem Charakter des Heiligen ganz durchdrungen war.

Das berühmte Gemälde von van Dyck zu Windsor ist ein vortreffliches Beispiel der historischen Behandlung sowohl bezüglich des Stils, als auch hinsichtlich der Auffassung. Hier reitet St. Martin, eine schöne martialische Gestalt, eine Mütze und eine Feder tragend und in Jugend und Anmuth und mit einer Art gefälliger Gutartigkeit, auf seinem weissen Zelter und steht, sich umwendend, gerade im Begriff, seinen reichen Scharlachmantel mit einem rohen, schmutzigen Bettler zu theilen, während ein wie eine Zigeunerin aussehendes Weib mit in den Winden fliegendem Haar ihr Kind emporhebt, um den Segen des Heiligen zu empfangen. Man sagt, dass van Dyck sich hier selbst auf dem weissen Zelter, welchen Rubens ihm geschenkt, gemalt habe; gewiss ist, dass das ganze Gemälde von Leben, schönem Ausdruck und dramatischem Effecte glüht, aber es fehlt ihm ganz und gar an jenem tiefen religiösen Gefühl, mit welchem wir durch das Altarbild Carotto's durchdrungen werden.

Die anderen Ereignisse im Leben des h. Martin sind weniger interessant und anziehend und kommen auch nicht häufig vor. Das Wunder mit der Feuerkugel, genannt „die Messe des h. Martin", wurde von Le Sueur für die Abtei Marmontier gemalt. (Siehe oben.) St. Martin steht vor dem Altare; er ist eigenthümlich als von kleiner Leibesgestalt und schwächlichem Körperbau, aber mit einem göttlich ausdrucksvollen Angesichte dargestellt; das Erstaunen auf den Gesichtern der Umstehenden, besonders eines Priesters und einer knieenden Frau, ist bewunderungswürdig abgebildet, ohne dass die Heiligkeit der heiligen Ruhe des Schauplatzes dadurch Schaden leidet. [1])

Am Chor der Capelle des *h. Fiaker in Nieder-Bretagne* (*Frankreich*) ist dargestellt, wie der Teufel den h. Martin bekriegt und am Ende mit Schande abziehen muss.

Der Teufel spielte dem Heiligen alle möglichen schlimmen Streiche. Dieser pflegte täglich frühzeitig aufzustehen, um zu beten; an einem Wintermorgen, als der Himmel düster und die Erde glitscherig war, streute der Teufel Erbsen auf alle Stufen einer Stiege, welche zur Kirche hinabführte und hielt sich hinter einer Mauer versteckt, indem er einen Haken in der Hand hielt, um den Fall des Heiligen, wenn er etwa stolpern sollte, vollständiger zu machen. Ein anderes Mal erschienen die Teufel dem Heiligen unter der Gestalt des Jupiter, des Mercurius oder der Venus; aber, sagt *Jacobus a Voragine* in seiner Goldenen Legende, er nannte sie bei ihren wahren Namen und verjagte sie. Ja, es geschah sogar, dass der Teufel die majestätische Figur eines Königs annahm und vor dem Heiligen erschien, indem er vorgab, er sei Christus. Dieser schlug aber den Satan mit den Worten in die Flucht: „Ich werde den Heiland stets nur an den Zeichen seines Leidens und an dem Zeichen seines Kreuzes erkennen."

In der Sculptur der genannten Capelle liest der Heilige gerade die h. Messe; er kniet vor dem Altare, indem er die Hostie emporhebt. Der Ministrant hält das Untere des Messgewandes und zwei Männer wohnen dem h. Opfer andächtig bei. Weiterhin schwatzen und lachen zwei alte Weiber, welche im Kirchstuhl knieen, aber um die Messe sich nicht viel bekümmern, ganz gemüthlich, indem sie die Faust an die Hüften halten, wie die pariser Fischweiber, wenn sie sich in Fragen und Antworten einander ihre bekannten Kraftausdrücke zusenden. Eins dieser Weiber kehrt dem Altare ganz den Rücken. Der Bildhauer hat beide mit den trivialsten und lächerlichsten Gesichtern dargestellt, welche man sehen kann. Während sie so plaudern, horcht ihnen ein da hockender kleiner Teufel mit langen Ohren mit bewunderungswürdiger Aufmerksamkeit zu und verlängert mit der linken Hand die Pergamentrolle, auf welcher er ihre Unterhaltung abbildet, so viel er kann. Das Ganze geschah zu dem Zweck, um den Heiligen mitten unter der Messe, wenn er sich dem Volke zuwenden würde, lachen zu machen.

Dieses Mal sollte aber der Teufel für seine sinnreiche Phantasie den gehörigen Lohn erhalten; er mochte ziehen wie er wollte, das Pergament ging ihm aus, und er hätte sich vor lauter Zorn an einem Pfeiler der Kirche beinahe den Schädel zerschmettert.

Auch noch eine weitere Scene aus dem Leben des h. Martin hat der Bildhauer hier in Basrelief dargestellt. Der Heilige hatte auf mehrere Tage das Kloster,

1) Im Louvre, französische Schule.

welches er so eben zu Ligugé bei Poitiers gegründet, verlassen. Bei seiner Rückkehr eilten die Mönche herbei, um ihm zu berichten, dass ein Katechumen, der ihm hieher gefolgt, ohne Taufe gestorben sei. Schon führten, nach der Legende, zwei Engel die arme, durch die h. Taufe nicht wiedergeborene Seele nach den finstern Regionen, als der h. Martin zu Hülfe kam. Wir sehen auf dem erwähnten Basrelief einen Mönch auf einer Art Stuhl sitzen, der beim Anblick des Mirakels grosses Erstaunen zeigt. Martin, wie ein einfacher Mönch mit einer Capuzkutte bekleidet und in der linken Hand ein Buch haltend, segnet mit der rechten den Katechumenen, der sich, zum Leben zurückkommend, auf die Kniee niederwirft und die Hände zum Gebet faltet. Der Teufel, in Gestalt eines Drachen, wendet seinen gehörnten Kopf nach rückwärts und hebt eine seiner Krallen empor, wie wenn er sich nicht entschliessen könnte, sich eine so schöne Beute entreissen zu lassen. Der höllische Geist war sonach in kurzer Zeit zwei Mal überwunden und zu Schanden gemacht.[1])

„St. Martin erweckt das todte Kind" von Lazaro Baldi, befindet sich in der wiener Galerie. „Die Heilung des Sclaven des Proconsuls" ist das Sujet eines ziemlich rohen, aber lebhaften Bildes von Jordaens. St. Martin ist hier in vollem bischöflichem Anzug. — Der Besessene windet sich zu seinen Füssen — den Herrn des Sclaven sieht man mit seinem Falkner im Hintergrunde der Verrichtung des Wunders zuschauen.[2])

Einmal musste er beim Kaiser Valentinian erscheinen, welcher bei der Ankunft des h. Mannes ihm nicht die gebührende Achtung erwies, indem er nicht aufstund, ihn zu empfangen, wesshalb der Stuhl, auf welchem er sass, Feuer fing und ihn zum Aufstehen zwang. Dieses mehr groteske Ereigniss ist zu Assisi dargestellt.

Eine Reihenfolge von Darstellungen aus seinem Leben kommt auf den französischen gemalten Fenstern des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts häufig vor. Wir finden eine solche zu Bourges, zu Chartres[3]), zu Angers und in anderen alten französischen Kathedralen vor. In der Kirche des h. Franciscus zu Assisi befindet sich eine dem h. Martin geweihte Capelle, welche mit schönen Frescogemälden aus seinem Leben geschmückt ist, wovon sich freilich leider viele in einem sehr beschädigten Zustande befinden. Auf dem ersten erscheint er als ein Jüngling vor dem römischen Kaiser und wird als Soldat in die römische Reiterei eingereiht; auf dem zweiten theilt er seinen Mantel mit dem Bettler; auf dem dritten liegt er auf seinem Bette und erscheint ihm Christus in einem Traumgesichte, von vier Engeln begleitet; auf dem vierten wird er vom h. Hilarius zum Priester geweiht. Das Uebrige kann man nicht mehr erkennen, aber die Figuren und Köpfe sind ausdrucksvoll und zierlich. Diese Fresken werden dem Maler Simon Memrin zugeschrieben.

Auf einer alten prachtvollen grossen Tapete im Chor der Stiftskirche zu Montpezat (Frankreich) vom J. 1518 ist die Lebensgeschichte des Heiligen dargestellt. Diese Tapete ist in fünf gleich grosse Stücke getheilt, deren jedes drei Gemälde enthält. Ueber jedem Gemälde erklärt eine Inschrift in achtsilbigen französischen Versen das dargestellte Sujet. Auf dem ersten Gemälde des ersten Stückes ist zu sehen, wie der h. Martin zu Pferde und mit einer reichen Rüstung bedeckt an der Spitze einer Cavallerie-Abtheilung aus der Stadt Amiens kommt. Er hält bei einem armen, halbnackten Krüppel an und gibt ihm, indem er seinen Mantel zerschneidet, die Hälfte desselben. Auf dem zweiten Bilde klappert der Heilige, auf seinem bescheidenen Lager schlummernd, mit den Zähnen. Gott erscheint ihm im Traume inmitten seiner Engel, denen er die Hälfte des Mantels zeigt, dessen Martin sich beraubt hat. Man liest zu seinen beiden Seiten die Worte: „*Martinus, adhuc catechumenus, hac me veste contexit*" (Martinus hat mich, als er noch Katechumen war, mit diesem Kleide bedeckt). Auf dem dritten Gemälde fällt St. Martin, begleitet von seinem Geistlichen, am Saume eines Waldes, welcher sich in einen Alpenschlund erstreckt, zwei Räubern in die Hände. Einer dieser Räuber erkennt ihn in dem Augenblicke, wo er anfangen will, ihn auszuplündern, und bittet ihn, indem er sich vor ihm niederwirft, um Verzeihung.

Auf dem ersten Gemälde des zweiten Stückes liegt St. Martin vor dem Altare auf den Knieen. Zwei Bischöfe stehen der Ceremonie seiner Weihe vor, welche die angesehensten Einwohner der Diöcese in die Kathedrale von Tours versammelt hat.

Das zweite Gemälde dieses Stückes stellt dar, wie der h. Martin, von seinem Geistlichen begleitet, mit dem Zeichen des h. Kreuzes allein einen heidnischen Tempel zerstört. Die Götzenbilder und ihr Altar sind umgestürzt, während der Wind die Trümmer des Gebäudes weithin zerstreut. Ein Mann stürzt herbei, um den h. Bischof zu ermorden, aber der Dolch verschwindet aus seinen Händen.

1) Vgl. *Annales archéol. Vol. III., pag. 12 sq.*

2) In der Galerie zu Brüssel.

3) Hier in der Kathedrale stellt ein seltsames Bild den h. Martin nackt mit der Bischofsmütze und gefalteten Händen in einer grossen Glorie dar. *Didron, icon. pag. 128.* Dies bedeutet aber nur seine Seele, denn Seelen wurden stets als nackte kleine Kinder dargestellt.

Das dritte Bild zeigt, wie mehrere Heiden sich anschicken, eine Fichte zu fällen, an welche sie den h. Bischof gebunden haben; aber dieser wendet den Tod, von welchem er bedroht ist, mit dem Zeichen des Kreuzes ab und der Baum zerschmettert, indem er mit einem schrecklichen Gekrache zusammenfällt, die Verfolger des Heiligen.

Auf dem ersten Bilde des dritten Stückes wirft der h. Martin mit Hülfe der Engel den heidnischen Tempel von Levroux um. Ein Ungläubiger will ihn schlagen, aber der Heilige lässt sich durch seine Drohungen nicht irre machen und entwaffnet ihn endlich durch seine Geduld. In der Ferne schwört derselbe Heide in die Hände des Bischofs von Tours die Irrthümer des Götzendienstes ab.

Das zweite Bild dieses Stückes ist in zwei Scenen abgetheilt. In der ersteren heilt der h. Martin mit dem Kreuzzeichen ein mit der Gicht behaftetes junges Mädchen, dessen Mutter, zu den Füssen des mit feinen bischöflichen Gewändern bekleideten Heiligen liegend, das Wunder erwartet, welches alsbald vor sich gehen wird. In der zweiten Scene, welche noch zu Trier vorgeht, hat der h. Martin so eben eine Sclavin des Tedradius, eines Mannes von proconsularischem Range, vom Teufel befreit. Tedradius steht neben dem Heiligen, während die Besessene sich ihm zu Füssen wirft und der Teufel mit hässlichem Gesichte unter Fluchen und Gotteslästerungen davonfliegt.

Auf dem dritten Bilde liest der Heilige, unter Assistenzleistung seines Geistlichen Messe in einer der Kirchen von Paris. Ein Aussätziger, welcher durch den Ruf des Heiligen herbeigezogen worden, küsst auf den Knieen die Kreuzpartikel, welche der Geistliche ihm darreicht, und fühlt sich sofort geheilt. Drei Personen, welche so eben in die Kirche getreten, scheinen sich über das Wunder zu unterhalten.

Auf dem ersten Bilde des vierten Stückes ist der h. Bischof, den der Teufel über eine hohe Stiege herabgeworfen, gefährlich krank. Ueber ihm schlägt der Satan ein höllisches Gelächter auf und fährt fort, kleine Kieselsteine auf die Stufen der Treppe zu streuen. In einer Ecke des Gemäldes sieht man, wie mehrere Personen den h. Bischof vorsichtig auf ein Bett legen.

Das zweite Gemälde dieses Stückes zeigt, wie der h. Martin im Bette liegt; er ist von der h. Jungfrau und von mehreren Engeln umgeben, von denen der eine das Fläschchen in der Hand hält, in dem die kostbare Salbe enthalten ist, welche die Wunden des h. Bischofs heilen wird.

Auf dem dritten Bilde sehen wir, wie der Teufel sich dem h. Bischof, mit dem königlichen Purpur bekleidet, vorstellt und vorgibt, er sei Christus; aber der Heilige lässt sich durch diese List nicht täuschen und jagt ihn unwillig davon.

Das erste Bild des fünften Stückes zeigt, wie der Teufel das Haus des h. Martin in Brand gesteckt hat. Dieser hat, nachdem er zuerst hat flüchten wollen, seine Zuflucht zum Gebete genommen und schläft sanft und ruhig auf dem brennenden Stroh, während der Teufel da hockend das Feuer mit zwei Fackeln schürt. Einer der Cleriker des Bischofs will, ebenfalls durch das Feuer erschreckt, entfliehen; aber da er sieht, dass der Heilige mitten in den Flammen schläft, ohne dass diese ihn verletzen, bewundert er das Mirakel, welches sich unter seinen Augen zuträgt.

Auf dem zweiten Bilde dieses Stückes sehen wir, wie der Heilige, begleitet von seinem Geistlichen, einem fast nackten Bettler seinen Rock gibt. Auf dem anderen Theile des Bildes ist dargestellt, wie der h. Bischof das h. Opfer feiert. Im Momente der Consecration steigt eine feurige Kugel vom Himmel auf sein Haupt herab und Engel mit weissen Flügeln bringen ihm eine Art reich geschmückter Armschienen.

Das dritte Gemälde stellt dar, wie der Heilige ganz in die Feier der heiligen Geheimnisse vertieft ist. Zwei Weiber plaudern, ohne auf das Messopfer aufzumerken, während der Teufel mit Fledermausflügeln eine lange Pergamentrolle entfaltet, auf welcher er mit seiner scharfen Kralle zeigt, dass er das Geplauder dieser beiden Weiber aufgezeichnet habe. Brix, einer der bekannten Cleriker des h. Bischofs, lacht heimlich über den schlimmen Streich, den der Teufel den beiden Plaudertaschen gespielt hat. [1])

Auf der pariser Kunstausstellung vom J. 1850—51 sah man unter der Bezeichnung „christliche Liebe" eine Darstellung, wie der h. Martinus seinen Mantel mit einem Armen theilt, von Auguste Bugand. Dieser Gegenstand ist für den Künstler ein Vorwand, um den Gegensatz eines jungen stattlichen Ritters und seines Gefolges mit zerlumpten Bettlern und Krüppeln mit Weibern und Kindern auszumalen. [2])

Der Taufstein in der ehemaligen Stifts-, jetzigen Pfarrkirche zum h. Bonifacius zu Freckenhorst.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Eines der interessantesten Werke mittelalterlicher romanischer Sculptur besitzt die Pfarrkirche von Freckenhorst in der Diöcese Münster in Wesfalen. In einer

1) Vgl. *Annales archéol. Vol. III. pag. 95 sq.*
2) Deutsches Kunstbl. 1851, Nr. 16, S. 123.

Seitencapelle dieser im Anfange des 12. Jahrhunderts erbauten Kirche befindet sich nämlich ein Taufstein, der sowohl durch sein Alter, als auch durch eine wohlerhaltene, für die damalige Zeit kunstreiche Form das Auge aller Kunstfreunde auf sich ziehen muss. An Alter möchte er beinahe dem so berühmten, aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts stammenden Sculpturwerk der Externsteine gleichkommen. Die äussere Form desselben ist die Cylinderform, die Höhe beträgt etwa drei und der Durchmesser vier Fuss; dabei ist das Ganze aus einem einzigen Sandsteinblocke von röthlicher Farbe gehauen. Während, wie unsere bildliche Darstellung zeigt, den oberen Rand eine Laubfries-Verzierung einnimmt, zieht sich um dieMitte ein Band von sieben Basreliefbildern, deren Motive dem Leben Jesu entnommen sind und von welchen wir vier in zwei auf einander folgenden artistischen Beilagen veröffentlichen, welche in ihrer Aufeinanderfolge die Verkündigung, Geburt, die Taufe, die Kreuzigung, die Höllenfahrt, die Himmelfahrt Christi und das jüngste Gericht darstellen. Eigenthümlich erscheint bei der Taufe Christus in einem Wellenhügel stehend, eine Darstellungsweise, die sich in den meisten mittelalterlichen Sculpturen, welche diesen Gegenstand zum Motive haben, findet und vielleicht in dem kindlich-frommen Streben des Künstlers, den Leib Christi nicht allzu sehr entblösst darzustellen, ihren Grund haben mag. Unter diesen Bildern befindet sich die Inschrift:

Anno. Ab. Incarnat. Dni. M.C.XX.V.III. Epact. XXVIII. Concurr. I. P.' B. Indict. VII. II. Non. Jun. A Venerab Epo. Mimigardevordensi. Egeberto. Ordinat. Anno II Consecratu. E. Hoc. Templum. die uns anzeigt, dass im Jahre 1129 die Stiftskirche vom Bischofe von Münster Egbert eingeweiht worden sei.

Den unteren Theil des Steines bildet ein Thier-Ornament von etwas eigenthümlicher Art. Die Mitte nimmt das im Ganzen wohlgeformte Brustbild eines Mannes ein, zu dessen beiden Seiten sich je zwei Thiergestalten und ein fratzenhaft gehaltenes Brustbild befinden. Die Schwänze der Thiere sind paarweise durch den Mund je einer der beiden Fratzen geschlungen. Ob diese Darstellung symbolischer Natur oder eine blosse Laune der Phantasie des Künstlers sei, möge zu entscheiden denen überlassen bleiben, welche sich mit der Symbolik der romanischen Sculptur näher befasst haben.

Den ausgeschriebenen Namen des Künstlers trägt das Werk nicht; wahrscheinlich aber bedeuten die beiden Buchstaben **S. V.**, die unter dem Engel auf der Höllenfahrt eingegraben sind, den Namenszug des Verfertigers. Eben so scheint auch der Geber des Taufsteins nach mittelalterlicher Sitte als kleinere bärtige Figur neben dem Kreuze bei der Kreuzigung angebracht zu sein.

Indem wir vielen Lesern dieser Blätter durch Mittheilung vorstehender Beschreibung und Illustration einen Dienst zu erweisen glauben, halten wir uns bevor, später eine Abbildung des Aeusseren der mit 5 Thürmen geschmückten Kirche, so wie des Innern und namentlich der darin befindlichen, merkwürdigen Krypta folgen zu lassen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Aus Anlass der Ausweisung der Deutschen aus Paris wurde in der am Mittwoch den 7. September unter dem Vorsitze des Obmannes Dr. Joseph Kopp abgehaltenen Versammlung des Deutschen Vereins in Wien von Dr. Jaques ein Dringlichkeitsantrag eingebracht auf Einsetzung eines Comité's von sieben Mitgliedern aus dem Deutschen Verein zu dem Zwecke, um Angesichts der Vertreibung der Deutschen aus Paris ein Bureau zu constituiren, dessen Aufgabe es sein soll, die Vermittlung zu übernehmen, um die Ansiedelung tüchtiger deutscher Arbeiter und selbständiger Unternehmer unter den Vertriebenen in Oesterreich und Ungarn zu erleichtern. Dasselbe soll inländische Fabricanten und Industrielle, welche solche Arbeiter placiren könnten, auffordern, sich diesfalls beim Comité zu melden, und soll bei den Regierungen, respective den volkswirthschaftlichen Ministerien im cis- und transleithanischen Oesterreich dahin wirken, dass selbständigen Industriellen, die in Oesterreich-Ungarn einwandern möchten, Erleichterungen, z. B. Steuerbefreiung für die ersten Jahre der Ansiedelung, eingeräumt werden möchten. Es soll eine Verbindung mit dem zu gleichem Zwecke errichteten Central-Nachfrage-Bureau in München angebahnt, die wiener Handels- und Gewerbekammer, der Gewerbeverein, die Landwirthschafts-Gesellschaft zur Mitwirkung durch Delegirte eingeladen, das österreichische General-Consulat in Paris von Fall zu Fall um die erforderlichen Auskünfte über die einzelnen Individuen angegangen werden. Jede Geldunterstützung bleibt von vornherein ausgeschlossen. Der Antragsteller wies zur Begründung insbesondere auf den wichtigen politischen Zweck hin, der durch die wirksame Propaganda der tüchtigen deutschen Arbeit und damit des deutschen Wesens überhaupt in Oesterreich und namentlich in den östlichen Kronländern erzielt werden könne; ferner auf die wirthschaftliche Bedeutung der Heranziehung gerade solcher industrieller Kräfte, welche in den verschiedenen Branchen der so hoch entwickelten französischen Industrie geschult sind. Zugleich hob er hervor, dass in Oesterreich die Förderung der Colonisation oft als eine Nothwendigkeit erkannt, niemals aber zur praktischen Ausführung gelangt ist. Nach längerer Debatte, in welcher fast alle Redner den Antrag unterstützten (insbesondere Dr. Höfken, Kolbenheyer, Hoffer, Capesius und Andere), wurde derselbe mit dem Zusatzantrage des Dr. Stall, dass das Comité selbst für

die Beschaffung der für seine Aufgabe erforderlichen Geldmittel zu sorgen habe, beinahe einstimmig angenommen. In das Comité wurden die Herren Dr. Jaques, Ministerialrath Höfken, Zifferer, Dr. Capesins, Professor Lustkandl, Dr. Hoffer und Dr. Zimmermann gewählt.

Aus gleichem Anlass erliess der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums in Berlin nachfolgenden Aufruf:

Die schmachvolle Vertreibnug der Deutschen aus Frankreich legt uns Allen die Verpflichtung auf, das unverschuldete Unglück der Ausgewiesenen nach jeder Richtung zu erleichtern. Tausend Hände regen sich, ihnen die erste, dringendste Hülfe zu gewähren: unsere eigenen Gränzlande Belgien, die Schweiz, wetteifern, die von angstvoller Flucht Ermatteten aufzunehmen, zu laben, weiter zu befördern; überall im Lande bilden sich Vereine zur Linderung der Noth der von Haus und Hof, von Brod und Arbeit Vertriebenen: was die Menschlichkeit fordert, wird schnell und für die erste Zeit ausreichend geschehen.

Aber Jene kommen nicht als Bettler in die Heimath: sie bringen uns ihre fleissigen, geschickten Hände, ihren in der besten Schule gebildeten Geschmack, tausend Kenntnisse und Fähigkeiten mit, deren Werth für unsere Industrie unschätzbar ist, ganz besonders für diejenigen Zweige derselben, die als „Kunstgewerbe“ seit Kurzem in erneutem Aufschwung den alten Ruf der deutschen Kunstarbeit wieder zu erringen suchen.

Das Deutsche Gewerbe-Museum, dessen Zweck und Ziel gerade die Förderung dieser Bestrebungen ist, glaubt dadurch sich berufen, gegenüber jener eben so unsinnigen, wie unmenschlichen Maassregel, ganz absehend von dem Standpunct der Humanität und der Politik, die unausbleiblichen volkswirthschaftlichen Folgen derselben hervorzuheben, und alle Gewerbetreibenden und Fabricanten auf deren Wichtigkeit aufmerksam zu machen.

Schon mehr als einmal hat seit zwei Jahrhunderten die Aufnahme der aus politischen und religiösen Gründen aus anderen Ländern Vertriebenen Deutschland und besonders Preussen eine Fülle ökonomischer und industrieller Kräfte zugeführt und sich in segensreicher Weise gelohnt. Jetzt, wo die nationale Zusammengehörigkeit mit den Vertriebenen sie uns um so näher führt, haben wir doppelte Veranlassung, durch Heranziehung und Nutzbarmachung derselben unsere gewerbliche Leistungsfähigkeit zu erhöhen, ihnen zu helfen und uns ein langsam, aber sicher wirkendes Werkzeug zu friedlicher Ueberwältigung des Landesfeindes zu erwerben! Ist es doch der französischen Kunstindustrie, wie bekannt, gerade durch Benutzung der Intelligenz, Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit deutscher Arbeiter bisher gelungen, auf dem Weltmarkte die erste Stelle einzunehmen und der deutschen Arbeit auf diesem Felde eine zur Zeit noch nicht überwundene Concurrenz zu machen!

Kaum ein Zweig des Kunstgewerbes wird sich auffinden lassen, dem nicht durch die Ausgewiesenen die tüchtigsten Kräfte zugeführt werden könnten. Der Metallarbeiter wird Former und Giesser, Dreher und Ciseleure, Bronzeure, Vergolder und Emailleure finden; dem Holzarbeiter werden Bildhauer und Holzschnitzer, Kunsttischler, Marquetterie- und Boule-Arbeiter, Holzfärber und Vergolder zur Verfügung stehen; für Thonwaaren, Porzellan- und Glasfabriken wird sich Gelegenheit finden, Dreher, Former und Bläser, Maler, Vergolder und Decorateure in Arbeit zu nehmen, und Weber, Färber und Drucker jeder Art, Lederfabricanten und -Arbeiter, Buchbinder, Papeterie-Arbeiter, Instrumentenmacher, Lackirer etc. werden sich den Erwerb von Arbeitern nicht entgehen lassen, welche die unzähligen wichtigen Kunstgriffe und Verfahrungsarten, um die wir die Franzosen lange beneiden, in Frankreich selbst kennen und anwenden gelernt haben.

Insbesondere wollen wir noch auf die Musterzeichner für alle vorgenannten Zweige des Kunstgewerbes aufmerksam machen, so wie auf solche Kräfte, die sich an technischen Lehranstalten, an Zeichen- und Modellirschulen als Lehrer verwenden lassen.

Ohne Zweifel wird ein grosser Theil dieser tüchtigen, von Frankreich in thörichter Verblendung verstossenen Kräfte bemüht und im Stande sein, in England, Belgien und der Schweiz lohnende Arbeit zu finden, und nicht minder werden Italien und ganz besonders Oesterreich es sich angelegen sein lassen, dieselben an sich zu ziehen.

Um so dringlicher erscheint uns die Nothwendigkeit, dies auch für Deutschland zu thun, dem die gerechte Erbitterung über die erlittenen Misshandlungen und das gehobene Gefühl der nationalen Angehörigkeit unsere vertriebenen Landsleute doch in erster Linie zuführen wird.

Aber nicht Almosen gilt es, ihnen zu bieten, sondern Arbeit, und durch dieselbe dauernde Hülfe! Es wird vor Allem nur eines Mittelpunctes bedürfen, um Angebot und Nachfrage auf dem Felde dieser Arbeitsleistungen einander schnell zuzuführen.

Das Deutsche Gewerbe-Museum glaubt durch seine vielfachen Verbindungen mit ähnlichen Instituten, Behörden und Industriellen vorzugsweise im Stande zu sein, einen solchen Mittelpunct darzubieten. Wir eröffnen desshalb in unserem Museum mit dem heutigen Tage eine Nachweisestelle für Arbeitgeber und Arbeitnehmer auf dem ganzen Felde der Kunstindustrie und fordern die deutschen Gewerbetreibenden und Fabricanten dringend auf, sich die noch niemals so günstige Gelegenheit zur Erwerbung ausgezeichneter Arbeitskräfte nicht entgehen zu lassen!

An alle Behörden und Vereine, die sich die Aufnahme und Versorgung der Vertriebenen zur Aufgabe gestellt haben, richten wir zugleich die Bitte, in diesem Theil ihrer Thätigkeit sich dem Gewerbe-Museum unterstützend anschliessen zu wollen: demgemäss diesen Aufruf einerseits den betreffenden Vertriebenen mitzutheilen, andererseits in den Kreisen der ansässigen Handwerker, Gewerbetreibenden und Fabricanten nach Möglichkeit zu verbreiten, und uns die unten bezeichneten Nachweise über die verfügbaren Arbeitskräfte entweder selbst zu übermitteln oder deren schleunige Einsendung zu veranlassen.

Bezüglich der Arbeitsuchenden ist Auskunft über folgende Puncte nöthig: 1) Name, 2) Alter, 3) ob verheirathet oder nicht, 4) Fach, Beruf, 5) bisherige Arbeitsstellung, ob Geselle, Werkführer oder dergl., 6) beanspruchter Lohn, 7) möglichst genaue Adresse, und im Fall der Veränderung erneuerte Mittheilung derselben, 8) Zeugnisse oder sonstige Legitimationen, zunächst in Privat-Abschrift.

Arbeitgeber jeder Art ersuchen wir in gleicher Weise, uns 1) ihre genaue Adresse, 2) Fach und Stellung, für die sie geeignete Kräfte suchen, 3) die ungefähren Bedingungen, die sie zu bieten bereit sind, zukommen zu lassen.

Briefe und sonstige Zusendungen werden unter der Adresse: „Deutsches Gewerbe-Museum. Berlin, Stallstrasse 7“ frankirt erbeten; im Uebrigen erfolgen alle Auskünfte und Vermittlungen unentgeltlich.

Berlin, den 31. August 1870.

Der Vorstand des Deutschen Gewerbe-Museums.
(gez.) Herzog von Ratibor. Delbrück, Staats-Minister.
M. Gropius, Professor.

Ulm. Unserem jüngsten Münster-Restaurationsbericht vom October vorigen Jahres ist nachzutragen, dass die Strebepfeiler und namentlich die des letzten Bogenpaares, welches in der Mitte des Hauptthurmes, und zwar etliche Fuss höher als die vorhergehenden Bogen anschlägt, so weit vorgeschritten sind, dass im Laufe des kommenden Jahres das Strebebogenwerk vollendet sein wird. Dieses Paar wird auch der Thurm- oder westlichen Ansicht wohl anstehen und dem Beschauer auf gehörigem Abstande einen beruhigenden Uebergang vom Seitenschiff zum Thurme bilden, während der Blick auf eine Langseite durch die vielen Fialen und Bogen, welche unwillkürlich den Eindruck einer Baugerüstung machen, keine Ruhe findet. Eben so wurde den Winter durch am Chorumgange fortgearbeitet und die Strebepfeiler durch Fialen erhöht; der Umgang selbst, welcher unter der Dachtraufe durch die Pfeiler geht, soll sehr reich an durchbrochener Brüstung mit Fialen und Wasserspeiern werden; da aber der Gang bedeckt wird, so sind auch letztere blosse Verzierung. Unbegreiflich ist es dem Laien, dass während dieses Baues die unterhalb desselben befindlichen Glasgemälde der Chorfenster nicht nur nicht entfernt wurden, sondern sogar als bereits restaurirt und gereinigt wieder eingesetzt werden, so dass nur von Glück zu sagen ist, dass bis jetzt nicht schon bedeutendere Unfälle von herabfallenden Steinen oder Gerüststücken geschehen sind. Der unvermeidliche Staub wird sich übrigens doch ansetzen, und sobald werden diese Fenster nicht wieder geputzt. An einem der Chorstrebepfeiler wurde nach dem Zustande des Fundaments gegraben und nach 15′ Tiefe zeigte sich, dass solches auf einer natürlichen Lehmschicht aufsitzt;[1]) hoffentlich sind die Fundamente der Thürme solider, was sehr nöthig wäre, im Falle sie noch erhöht werden sollten. Eine Untersuchung der Fundamente der Langseiten wäre allerdings schon vor der Errichtung der Strebebogen angezeigt gewesen.

Das nordöstliche Portal ist vollendet und seine neue Bedachung mit glasirten farbigen Platten — gleich wie wir hier an unserem alten Meggerthurme haben — macht sich gut und ist nicht nur stilgemäss, sondern auch für unser Klima passend; sehr wahrscheinlich werden nur die Vorhallen der übrigen Portale gleichfalls so bedacht.

Das traurige Schicksal des Münsters in Strassburg, welches Denkmal so vielfach in engsten Beziehungen zu unserem Münster steht, namentlich aber das Schicksal seines Dachstuhles gibt uns viel Bedenken: denn auch Ulm ist eine Festung! Unsere Gewölbe könnten wohl schwerlich dem Einsturze ihrer Bedachungen so widerstehen, da die Dachstühle viel mehr Holz haben und schwer mit Platten belastet sind. Jetzt werden die Strassburger ihrer Kupferlage einen eisernen Stuhl untersetzen, was alsdann noch sicherer ist.

Wien. Die Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums in Wien war im Schuljahre 1869—70 von 120 Schülern, und zwar 73 ordentlichen und 47 Hospitanten besucht, ein Verhältniss, welches im Vergleiche zum Vorjahre, wo die Zahl der Hospitanten 49, die der ordentlichen Schüler 29 war, ein entschieden günstiges genannt werden muss. Die Zulassung von Hospitanten, wie sie die Statuten vorzeichnen, erweist sich als sehr praktisch, indem es so Kunsthandwerkern, die mitten in den Geschäften stehen, möglich wird, sich künstlerisch fortzubilden. Die Zahl der eingeschriebenen Schülerinnen betrug 20; diese besuchten die Vorbereitungsclasse und die Abtheilung für Blumenmalerei. Die meisten der eintretenden Schüler mussten wegen ungenügender Vorbildung im Zeichnen in die Vorbereitungsschule gewiesen werden; dieselbe wurde von 77 Schülern, darunter 33 Hospitanten, besucht. Während des Schuljahres sind 9 Schüler, darunter ein Fräulein, in die Fachschulen aufgestiegen. Die Schüler in den Fachschulen gehörten den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie an; vertreten waren: Thonwaarenfabrication, Kunsttischlerei, Glasindustrie, Bronze- und Ciseleur-Technik, Decorations- und Porcellanmalerei, Chromolithographie und Xylographie, decorative und ornamentale Bildhauerei, Vergolder-, Tapeziererkunst, Guss- und Schmiedeeisenarbeit, Weberei, Stickerei und Wappenmalerei. Von den theoretischen Fächern wurde die „Stillehre" (Docent Architekt Hauser) im 1. Semester von 28, im 2. won 37 Schülern, die „Projections- und Schattenlehre, Perspective" (Docent Teirich) im 1. Semester von 37, im 2. von 39 Schülern besucht. Mit beiden Vorträgen sind Zeichenübungen in Verbindung. Die Vorlesungen des Sommer-Semesters über „Anatomie" (Docent Dr. Bandl) wurden von 32, die über „Farbenlehre" (Docent Prof. Ditscheiner) von 28 Schülern besucht. Letztere wurden in der Handels-Akademie abgehalten. Als Lehrmittel wurden eine grosse Anzahl Originalgegenstände des Museums benutzt; die eigenen Lehrmittel der Schule wurden durch Gypsabgüsse vermehrt, unter denen eine Folge von Gegenständen aus der Gypsgiesserei der *Académie des Beaux-Arts* in Paris und Abgüsse nach Details der Capelle Pellegrini in Verona einen hervorragenden Platz einnehmen. Aufträge erhielt die Schule von mehreren Seiten: einen hervorragenden Platz nehmen nach den Aufträgen Sr. Majestät des Kaisers einige Aufträge des Curators Herrn Nik. Dumba ein. Die Schüler der Abtheilung für Architektur und für Plastik waren auch durch zwei Preise des niederösterreichischen Gewerbevereins beschäftigt. Die Stipendien, welche sowohl vom Handelsministerium, als von der Gesellschaft zur Beförderung der Kunstgewerbeschule vertheilt wurden, erweisen sich als nützlich in ganz eminentem Sinne.

1) Das unterste Gemäuer ist circa 4′ hoch von Bruchsteinen, sonst alles von Backsteinen, und zwar in geringer Ausladung gegen die Sockelmauer der Pfeiler.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 22. — Köln, 15. November 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die Gränze Deutschlands gegen Frankreich in der Baukunst des Mittelalters.

Von Franz Mertens.

(Schluss.)

Lothringen als Ueberrest des alten lotharingischen Reichs hat seinen Namen von Lothar I., dem Sohne Ludwig's des Frommen. Durch den Vertrag von Verdun, die erste gesetzliche Bestimmung der Theilung des carolingischen Reichs, bildete dieses erste Reich einen langen Ländergürtel zwischen dem Rhein nnd den inneren Provinzen des eigentlichen Frankreichs selbst mit Einschluss von Italien. Der Nachfolger behielt nur die Nordhälfte desselben. Unter Karl dem Kahlen und Ludwig dem Deutschen (870) wurde um Lothringen eben so wie um den Elsass viel gestritten. Von dem an beginnt der Begriff Lothringen oft schwankend zu werden. Dies war gewiss schon in der wüsten Zeit unter Karl dem Einfältigen und Heinrich dem Städteerbauer der Fall. 956 gab Otto I. dem Ferry oder Friedrich I. von Elsass, der zum Schutze der äussersten Gränze gegen Westen das Schloss zu Bar (le Duc) gebaut hatte, das obere Lothringen, und wurde dieser somit der Stifter des Geschlechts, das von dem an 800 Jahre lang den Namen Lothringen führte, während der Bruder des Kaisers, der Erzbischof Bruno, von Köln aus das übrige Lothringen bis zum Meere hin regierte. 987 hatte Karl, der letzte der Carolinger, sich dadurch, wie man sagt, den Franzosen verhasst gemacht, dass er Lothringen von Deutschland zu Lehen genommen, was hier nur von den nördlichsten Theilen des Landes, Brabant und Hennegau, zu verstehen ist. 1023 war die Reichsgränze zu Vaucouleurs, wie man aus der Zusammenkunft des Kaisers Heinrich II. mit dem Könige Robert dem Frommen von Frankreich, die daselbst auf einem Boote in der Maas Statt fand, ersieht. 1048 wurde das obere Lothringen aufs neue dem Gerhard von Elsass gegeben, während dem Grafen von Luxemburg der untere Theil bis in den Winkel der Maas hinein verliehen wurde. 1005, in der schwachen Zeit Heinrich's IV., wurde die Herrschaft Bar mit ihren Abhängigkeiten in Lothringen Seitens ihres Besitzers, wenigstens theilweise, vom Könige Heinrich I. von Frankreich zu Lehen empfangen. Domremy la Pucelle, der Geburtsort der Johanna von Arc (Jungfrau von Orleans), gehörte auf der Ostseite zu Lothringen und auf der Westseite zur Champagne. Die Sprache ist gemischt. Es existiren Schriftstücke der Bischöfe von Metz und Verdun aus dem 10. Jahrhundert in französischer (romanzischer) Sprache, aber wie wir aus den Schlachtberichten hören, verstehen die Bewohner in der Umgegend von Metz alle Deutsch. Die Sprache des heutigen holländischen Luxemburg ist Deutsch, aber Actenstücke der Grafen von Luxemburg im 13. Jahrhundert sind französisch. 1552, zur Zeit des durch den Protestantismus verunreinigten Deutschlands, kamen die drei Bisthümer Metz, Toul und Verdun an Heinrich II. von Frankreich. Die Zeit nnd die Bedeutung der Guisen und des Cardinals von Lothringen sind bekannt. Bis zum Westfälischen Frieden hatten diese Erwerbungen fortschreitend schon den Elsass mit einbegriffen. Nach der Demüthigung Ludwigs XIV., im achtzehnten Jahrhundert, war der selbständig gebliebene Theil von Lothringen sehr blühend, wie man aus den aufwandvollen

Bauten der Stadt Nancy sieht, und dieser Glanz wurde noch erhöht durch die Verbindung eines damaligen Fürsten des Hauses Lothringen mit Maria Theresia von Oesterreich.

Von romanischer Baukunst existiren in Lothringen nur folgende Haupt-Beispiele: Der Dom zu Verdun, die Ueberreste der alten Abteikirche St. Vannes zu Verdun, die Fronte der Abtei St. Mihiel an der Maas und die alte Stiftskirche, jetzige Domkirche zu St. Diey. Dieser Stil ist mit nichts Weiterem als gleichzeitigen Bauten zu Trier und zu Strassburg zu vergleichen. Die Kathedrale zu Verdun hat, abgesehen von ihrem Baustile, zwei Chöre und dem entsprechend vier Thürme, was als eine beliebte Art der Anlage in Deutschland bekannt ist. Es existirt ein Werk von Grille de Beuzelin über die Denkmäler des Mittelalters in den Arrondissements von Toul und Nancy. Der Verfasser nennt die wenigen Ueberreste der romanischen Baukunst, die er in dieser Gegend gefunden hat, mit ihren schlichten Mauern, einfachen Arcaden und Würfel-Capitellen geradezu deutsch. Das gewöhnliche rundliche, massige und weichliche Würfel-Capitell gilt den Franzosen hauptsächlich als deutsch. Die beliebte Anwendung der Strebepfeiler in vielen dieser, auch den älteren romanischen Bauten würde man indessen auch von deutscher Seite aus betrachtet, französisch nennen. Andere Beispiele der romanischen Baukunst sind: eine Krypta der Abtei Remiremond; eine Rundcapelle am Ende der Abteikirche zu Senones, wenigstens abbildlich erhalten; eine kleinere Kirche zu St. Diey, die Capelle genannt; die Templerkirche, ein Polygonbau zu Metz; andere Kirchen oder Ueberreste von solchen zu Püx, Morhange, Flavigny etc. Aber alles das will sehr wenig sagen. Ansprechender sind eigentlich einige auch nicht sehr grosse Kirchen zu Egrouves und zu Liverdun im Uebergangsstil, der hier wie auch sonst überall mit einer besonderen Sorgfalt gebildet ist. Luxemburg hat, seinen Sprachverhältnissen gemäss, viele kleine Beispiele romanischer Baukunst der deutschen Schule. Der einzige, aber sehr hervorragende Hauptbau ist hier die Abteikirche zu Echternach. Aber der wallonische Theil von Luxemburg hat schon ein ganz anderes Bauwesen. Hier ist der Hauptbau aus alter Zeit die Abteikirche zu Orval, obgleich noch romanisch, durch ihre charakteristischen Strebepfeiler der deutschen Schule schon sehr entfremdet.

In der Mitte des 13. Jahrhunderts war die bedeutendste, aber nur eine vorübergehende Bauthätigkeit in Lothringen. In dieser Zeit wurden die ersten und die besten gothischen Kirchen gebaut: der Dom zu Metz, der Dom zu Toul in einem sehr gemässigten und reinen Stil, die Kirchen St. Vincent, St. Segolène, St. Martin zu Metz, St. Gengoul zu Toul, St. Paul und St. Nikolas de Gravière zu Verdun, zu Epinal und an anderen Orten. Der Dom zu Metz ist im 13. Jahrhundert in seinen unteren Arcaden noch auf eine schwere und mühsame Weise der Baukunst der inneren Provinzen von Frankreich nachgeahmt. Aber im 14. Jahrhundert zeigen die oberen Theile durchaus die Nacheiferung nach der vollendetsten gothischen Baukunst der grossen Meister in den Rheinlanden. So ist Lothringen auch in diesem Bau in der Unterhälfte ein Aussenland von Frankreich und in der Oberhälfte ein Aussenland von Deutschland.

Ferner sind die Gränzen Deutschlands in der Baukunst gegen die burgundische Schule zu betrachten. Diese Schule bethätigt sich mit aller Bestimmtheit und Eigenthümlichkeit einer besonderen Schule in dem Landgebiet des Dreiecks zwischen Langres, Nevers und Vienne. Die Eigenthümlichkeit dieser Schule beruht hinsichtlich des politischen Zustandes auf der besonderen Existenz des Herzogthums Burgund und in der Kunst auf der Nachahmung des antiken Stils. Hier sind zu berücksichtigen die ostwärts davon gelegenen Länder, die Franche-Comté, die französische Schweiz und Savoyen. Diese Länder sind als Bestandtheile des alten lotharingischen Reiches aus dem Erbe des letzten Besitzers desselben 1033 an das deutsche Reich gekommen.

Die Franche-Comté hat alle Kennzeichen eines Gränzlandes. Es gibt wenige Länder, welche durch ihre Armuth an Denkmälern, bei ihrer sonstigen Notabilität in anderer Hinsicht, sich so sehr hervorthun wie die Franche-Comté. Das Land wurde erst von Ludwig XIV. für Frankreich erobert. Der Kaiser Friedrich Barbarossa heirathete die Tochter des Grafen dieses Landes, welches seitdem den Namen die Freigrafschaft erhielt. Aus dieser Zeit ist auch die Anlage der Kathedrale zu Bésançon, welche wie andere grosse Kirchen des deutschen Reiches zwei Chöre hat.

Anders ist es mit der französischen Schweiz. Sie ist an Fruchtbarkeit und an Annehmlichkeit des Klima's jenem nüchternen Lande weit überlegen. Die romanische Baukunst dieses Landes kann man nicht anders als der deutschen Schule beirechnen. Haupt-Beispiele derselben sind die Kirchen zu Neufchâtel, zu Romainmoutier und zu Payerne. Zu Granson und zu Nantua sieht man bestimmte Kunstweisen der burgundischen Schule. Die ältesten Bauten der Diöcesen von Genf, Lausanne, Sion lassen einen besonderen hochburgundischen Stil erkennen, der in deutlich bezeichneten Beispielen besteht und dessen Charakter sich in einer phantastischen, höchst wilden Ornamentik ausspricht. Die

kirchlichen und die Landesfürsten dieser Gegend nannten sich alle Mitglieder des römischen deutschen Reichs, weil sie nicht der genaueren Aufsicht der burgundischen Macht in Frankreich unterstehen wollten. Der Dom zu Genf weicht nicht mehr von der deutschen Schule ab wie der Dom zu Basel. Der Dom zu Lausanne, angefangen 1213, zeigt das erste Beispiel der Nachahmung des gothischen Stils im Innern Frankreichs. Die Baukunst Savoyens bildet einen Uebergang zu der des Piemont.

Die Gränze des Gestaltungswesens in der Baukunst zwischen Deutschland und Frankreich zeigt sich auf eine besondere Weise in Belgien. Dieses Land, nach seiner ursprünglichen Aeusserungsweise in der Baukunst betrachtet, theilt sich am besten in zwei Hälften ein: in eine Osthälfte und in eine Westhälfte. Die erste umfasst Brabant mit Hennegau und dem lütticher Lande an der Maas und hat hinreichende Bauüberreste der deutschen Schule. Die andere umfasst Flandern und gehört entschieden zur gallicanischen Bauordnung. Die Gränze beider bildet so ziemlich die Schelde. Otto I. bestimmte zwar den Sass von Gent als Reichsgränze gegen Westen, aber zu Antwerpen, etwas weiter östlich, steht ein alter Thurm, den man später immer als ein ausdrückliches Merkzeichen der deutschen Gränze ansah. Dagegen theilt sich das Land, den Verhältnissen seiner Volkssprache nach, eben so entschieden in eine Nordhälfte und in eine Südhälfte. Die Gränze geht in einer ziemlich horizontalen oder den Parallelkreisen gleichlaufenden Linie von Verviers über Courtray bis zum Meere hin. Südwärts dieser Linie regiert die französische Sprache. Nordwärts derselben regiert die vlaemische Sprache, etwas mehr noch entfremdet der deutschen wie das Holländische. Vlaemland, aus derselben Sprachwurzel wie Flandern, will eigentlich sagen: Flüchtlingsland. Der Norddeutsche, der so bewandert ist plattdeutsch zu verstehen, macht sich mit den Leuten hier zur Noth verständlich. So lange man von den gewöhnlichsten, möglichst platten Dingen spricht, geht das ganz gut. Aber sobald man auf Höheres hingeht, muss man sogleich zum Französischen greifen. Von Holland ist Belgien durch ein flaches und auch feuchtes Land, verlassen von Gott und aller Welt, getrennt, welches von Antwerpen aus in einer Breite von vielen Meilen bis zur geldrischen Maas geht. Aus diesem Lande, wo jetzt nur elende Torfbauern mit ihrem Krämerlatein, sind die Franken, ursprünglich eine räuberische Genossenschaft, eine Art von Briganten, hergekommen.

Wenn man fragt nach Ueberresten der romanischen Baukunst in der Osthälfte in Belgien, so kann man von solchen manche angeben. Der älteste derselben ist wohl die grosse Capitelskirche zu Nivelles. Der Bau ist bis auf die während der Zeit einer Erneuerung des Innern mit Stuck erst zugesetzten Gewölbe ganz aus Einer Zeit Das ist eine Schiffskirche in drei Gängen mit hohen Arcaden auf viereckten Pfeilern, 310 brabanter Fuss lang. Die Aussenwände sind mit hohen Flacharcaden verziert, eine Kunstweise, für welche in einem Umkreise von 40 Stunden die Aussenseite einiger grosser römischer Bauten zu Trier die Bezugsquelle gewesen ist Von Bogenfriesen ist hier keine Spur. Dagegen sind zur wirksamen Hervorhebung der Gesimse Sparrenköpfe verwendet. Die Westfronte, wenn man sie sich in ihrem ursprünglichen Zustande hergestellt denkt, zeigt eine nackte Mauerfläche, nur oben mit einer Reihe von zweifach über einander liegenden Arcaden geziert, seitwärts mit sehr schlanken Rundthürmen. Sie sind vollständig erhalten. Ihre oberste Etage mit ihrem steinernen Kegeldache ist mit Pilastern mit flachen Klotzcapitellen verziert. So stellt man sich carolingische Baukunst vor. In der Mitte, gewiss auch ursprünglich wie jetzt aus einer späteren Zeit, ein breiter noch höherer Thurm Das ist die Vorseite des Westbaues, der, wie auch anderwärts, z. B. zu Lüttich, zu finden, von hervortretender Anlage ist. Er besteht nämlich, ausser dieser Thurmfronte, in zwei wesentlichen Kreuzarmen und in zwei anderen kleineren Anbauten. Der Frontbau besteht in seinen Seitenräumen, entsprechend den Seitenschiffen, mehrfach über einander liegend, aus Capellen in je zwei Abtheilungen, mit Ecksäulen und Kuppelscheiben gedeckt, ganz wie in S. Marco zu Venedig. Nur ist hier Alles sehr roh. Auf der Ostseite sind die Altarbäume, entsprechend dem Chor und den Kreuzarmen, viereckt, nur im ersten mit einer viel schmäleren und niederen Apside; darunter ist eine niedrige Krypta auf 4 viereckten Pfeilern. Aussen ist die Ansicht dieser Ostseite das Alterthümlichste, was man sehen kann. Hier sind gar keine Architekturformen mehr auf den nackten, rohen Mauerflächen. So müssen die ältesten austrasischen Bauten gewesen sein, die jetzt alle untergegangen sind. Eingeweiht wurde die Kirche in Gegenwart des Kaisers Heinrich III. 1047.

Zu Lüttich und zu Mastricht sehen wir Beispiele von dieser ältesten Baukunst in cultivirterer Art; sie gehört aber hier, ihrer Kunst nach, auch ganz zu der gleichzeitigen des Niederrheins. Diese Beispiele sind die Kirchen St. Servais und N.-Dame zu Mastricht, St. Barthélémy und St. Denys zu Lüttich. Hier finden wir wieder ausgedehnte Westbauten, flache Wandarcaden,

schlichte Schiffspfeiler, aber auch feinere Formen, die auf spätere Zeit oder gebildetere Meister schliessen lassen, wie z. B. an der Kirche N.-Dame zu Mastricht schon einen sehr schönen Chorumgang hinter einem Halbkreise von Säulen. Das sind aber auch alle Grossbauten in diesem Theile von Belgien. Ein vollständiger Bau, ihnen an Grösse zunächst kommend, ist die Kirche zu Soignies. Sie ahmt aussen ganz die Capitelskirche zu Nivelles nach. Es ist hier nichts Fremdartiges als die Anwendung von sonderbar unpassenden, säulenförmigen Strebepfeilern auf den Kreuzfronten. Das Innere ist auf Gewölbe angelegt, sogar mit oberen Etagen über den Seitenschiffen. Die Capitelle der Rundsäulen zwischen den Pfeilern sind eigenthümlich, in der Art, die man später immer mehr im Uebergangsstil in Belgien sieht. Der Thurm endlich ist in grossen Strebepfeilern mit einem grossen Spitzbogen-Fenster auf der Fronte, und doch ist Alles in der Zeit nicht sehr weit unterschieden. Sonst aber hielt sich im Lande der Stil der deutschen Schule noch lange. Die Kirche St. Ursmer zu Lobes gehört noch zu den älteren Beispielen mit vollständig ausgeprägten Lisenen und Bogenfriesen. Die St. Chapelle zu Brüssel in ihren ältesten Theilen ist noch ein vollständiges Beispiel davon. Frontbauten zu Tirlemont, zu Löwen, zu Lüttich sind von der üblichen Weise der deutschen Schule nicht zu unterscheiden. Die Klosterhöfe zu Nivelles und zu Tongern sind im bekannten deutschen Uebergangsstil. Die Klosterkirche zu Val St. Lambert bei Lüttich, von 1202, nur abbildlich erhalten, ist für ihre Bauart am nächsten mit der gleichzeitigen, aber viel grösseren des Klosters Ebrach zu vergleichen.

Zu den obengenannten austrasischen Bauten gehört auch die Capitelskirche zu Vireux-Molhain an der Maas, auf heutigem französischem Gebiet, im Canton Givet. Ada, eine Verwandte des Pipin, Königs der Franken, Vaters Karl's des Grossen, hatte 752 diese Kirche gegründet, die seitdem immer bestanden hat. Weitere Angaben können nicht gemacht werden.

Anders ist es mit Flandern. Dieses Land oder das Land zwischen der Schelde und der Somme, unter verschiedenen Herren, suchte bei Gelegenheit seinen Nachbarn gegenüber seine Abhängigkeit von Deutschland oder von Frankreich geltend zu machen, um dafür seinerseits von beiden desto unabhängiger sein zu können. Hier findet man fast keine Spur der deutschen Schule. Es wurden da im 11. und 12. Jahrhundert freilich viele Kirchen errichtet, aber sie sind später wieder neu gebaut worden. Sie müssen also von einer Art gewesen sein, die keine Dauer hat für ihren Bestand in einer späteren Zeit oder die dem Sinne für Kunst nicht hat genügen können. Was man von Ueberresten aus dieser alten Zeit sieht, gehört der gallicanischen Bauordnung an. Das Land ist von dem der benachbarten französischen Schule durch seine Bodengestaltung, durch seine Kunstart und selbst durch sein Baumaterial desswegen doch streng geschieden. Zu Cambray und zu Arras ist schon ganz das weichliche Baumaterial, was man auch in den äussersten Theilen von Brabant verwendet sieht. Genau zu Erquelines, auf der Gränz-Station zwischen Paris und Namur, fangen in den ansehnlicheren Bauten die grellfarbigen Mauerwände aus Haustein, gemischt mit rothen Ziegeln, an, die man so durchgängig in Belgien sieht.

Einheit ist hier, wie sonst im Lande, nicht viel zu bemerken. Das Belgische ist in Allem, was eigene Erfindung heisst, ein wesentlich negativer Charakter. Das Land ist für die eigentlich künstlerische Leistung in der Baukunst ein Aussenland, nicht in der Bauthätigkeit. Nur eine Ausnahme ist für die eben bezeichneten Eigenschaften zu machen: das ist die eigenthümliche Stellung und die Baukunst von Tournay. Die Stadt ist aus alter Zeit bekannt als die Residenz des Frankenkönigs Childerich, dessen Grab hier gefunden worden ist. Ihre Mauern stammen jedenfalls, wie es scheint, in der Anlage aus römischer Zeit. Ihr Dom ist das Grossartigste, was man in romanischer Baukunst sehen kann. Dieselbe ist hier mit ungewöhnlicher Meisterschaft behandelt, was zu bestätigen scheint, dass diese Baukunst sich am besten überall in Städten zeigt, die am Ende der Römerzeit eine verhältnissmässige Bedeutsamkeit hatten. Sie bildet hier eine besondere Schule. Sie hat nichts mit der französischen Schule gemein und wenig mit der deutschen; ihre Ursprungs-Elemente werden wir gleich kennen lernen. Diese Schule von Tournay ist in alter Zeit der Repräsentant der Selbständigkeit von Belgien. So originel diese Schule ist, so ausschliesslich ist ihre Kunst auf die Gränzen des Stadtgebietes beschränkt geblieben. Ihre schönen Vorbilder sind für die benachbarten Städte vergeblich geblieben.

Der Dom zu Tournay ist ein dreischiffiges Langhaus von 200 Fuss Länge bis zum Kreuz-Mittelpunct, mit einem Querhause von 200 Fuss Länge, welches nord- und südwärts in Apsiden mit schmalen Umgängen endet; ostwärts geht der gothische Chor von gutem, nur fast zu leichtem Stil noch bis auf 420 Fuss Länge des ganzen Baues, während hier ursprünglich ohne Zweifel dieselbe Anlage wie im nördlichen und im südlichen Kreuzflügel war. Fünf Thürme, ein ganz breiter Centralthurm und vier schmälere in die vier Kreuzwinkel gestellt, erhöben

von aussen das Ansehen des Ganzen. Aussen ist die Architektur-Gestaltung bedingt von der Anwendung der flachen Strebepfeiler. Dies beruht auf Vorbild der normannischen, englischen Baukunst. Es erlaubt eine sehr kräftige, wesentlich gallicanische Baugestaltung nicht nur der Pfeiler, sondern auch der Arcaden in den Oeffnungen und auf den Wänden. Portale an den Kreuzarmen und andere Formen an den Fenstern erinnern an die Auvergne. Dazu kommt noch der schwarze Ton, womit das Ganze, durch die Natur des verwendeten Steinmaterials herbeigeführt, angehaucht ist. So etwas sieht man nicht mehr in ganz Belgien. Im Innern gewährt der Anblick der Arcaden des Schiffs in zwei Etagen über einander grosse Befriedigung Die unteren sind dreifach gegürtet, die oberen auf Pfeilern, mit vier Ecksäulen an der Diagonale gestellt, mit Wandschrägen dazwischen und auf den Laibungen, von einer grossen Wirkung. Die Ranken und Blätter auf den Capitellen, die Eckblätter auf den Basen etc. sind genug deutscher Schule. Am bedeutendsten ist der Blick in der Richtung der Längenachse des Querhauses genommen. Man sieht hier die Apsiden in ihren kräftigen Vertical-Linien und in ihrer wunderbaren Beleuchtung. Unterhalb ein Halbcirkel von hohen, ziemlich noch stehenden, starken Säulenschaften mit Capitellen von dorischer Proportion. Darüber kürzere Arcaden mit Fenstern darin, dann eine noch kürzere Galerie und darüber eine Oval-Muschel von weit vortretenden, breiten und viereckten Gewölberippen. Die Verhältnisse in diesem Bau sind durchhin würdig und ansprechend für den Beschauer, und auch die Zeitgenossen, die Augenzeugen der Errichtung dieses Baues, waren dagegen nicht unempfindlich. Die *„nobilis ecclesia Tornacensis“* wurde eingeweiht 1172.

Im Jahre 1092 wurde zu Tournay die Abteikirche St. Martin gegründet, von deren altem Bau sich Zeichnungen erhalten haben. Die Baukunst zu Tournay erinnert an die Kreuzzüge, an Antiochien, an Edessa. Diese Zeit war nicht roh. Damals lebte ein Geistlicher in jener Abtei, berühmt durch seine Reden, von den Vorstufen der Kirche gehalten, und er unterrichtete das lernbegierige Volk über die denkwürdigen Ereignisse der Zeit, über die Bewegung der Gestirne u. s. w.

Es gibt andere kleine romanische Kirchen zu Tournay: St. Quentin, St. Nicolas, St. Brice, St. Jacques u. s. w. Der Stil ihrer Kunst ist einzig aus dem Bau des Domes hergenommen.

Zu Gent und zu Brügge zeigen sich namhafte romanische Bauten. Das älteste Beispiel derselben ist die Kreuzfronte von St. Donat zu Brügge, nur abbildlich erhalten. Hier zeigen die verschlungenen Zierarcaden auf dem mittleren Theile der Wandfläche ein bestimmtes Beispiel von englischem Einfluss. Man darf sich nicht wundern, hier englischen Einfluss zu finden in einem Lande, welches durch seine Interessen so viel mit England verbunden ist. Calais, eine hinlänglich bedeutende Stadt, zeigt romanische und gothische Bauten durchaus in englischer Art. Die Kirchen St. Nicolas und St. Jacques zu Gent sind romanisch, aber mit Spitzbogen eingemischt, mit Strebepfeilern von gallicanischer Art, an den Fronten und Kreuzflügeln mit schlanken Rundthürmchen an den Ecken besetzt, was ein eigentlich belgischer Charakter ist, der übrigens sehr alt ist. In derselben Art war auch der dicke Frontthurm an der Westseite, der älteste Theil der grossen, sonst gothischen Kathedrale zu Cambray, die jetzt verschwunden ist. Der oben bezeichnete, fühlbar zu weichliche Charakter der Baukunst zu Gent und zu Brügge, hängt auch wohl etwas zusammen mit dem veränderten Baumaterial, welches hier der Ziegel ist. Die Blutscapelle zu Gent, erbaut von Philipp von Elsass, 1150, ist am meisten der deutschen Art genähert und für ihre Anlage den oft vorkommenden Doppel-Capellen in Deutschland zu vergleichen. Alte Theile am Querschiff der Hauptkirche zu Oudenarde sind romanisch, wie die Krypta St. Marie zu Gent. Nicht sehr gross und dabei roh ist Notre Dame zu Courtray. Die Kirchen St. Alban und St. Jean zu Brüssel haben in ihren romanischen Theilen einen Stil, der auf die Baukunst zu Tournay verweist.

Der belgische Charakter in der Baukunst behauptet sich im Uebergangsstil, der hier zugleich mit einer gehobenen Bauthätigkeit auftritt. Ein frühes Beispiel desselben war schon die Abteikirche zu Afflighem, jetzt auch schon vom Erdboden verschwunden. Sie ist sehr verschieden in ihrer Kunst von der Abteikirche zu Laach, obgleich beide denselben Stifter gehabt haben. Noch bedeutendere Beispiele sind die grossen Abteikirchen von Villers und von Floreffe, seit dem Ende des 12. Jahrhunderts, die, jede auf ihre Weise, sich schon sehr zum Gothischen umbilden. Der Dom zu Brüssel, gegründet 1226, fängt auf der Ostseite unten mit einem wirklichen Uebergangsstile an, geht dann nach oben durch sonderbare Versuche in gothischer Art hindurch und setzt sich im Schiff gegen Westen, während einer kaum erkennbar unterbrochenen Bauzeit, mit einer verschwächten Art des gothischen Stils fort, ohne in dieser Zeit ein Beispiel der edlen Ausbildung zu gewähren. Das sind die hauptsächlichsten Verhältnisse in der Baukunst auf der Gränze zwischen Deutschland und Frankreich.

Diese Gränze wurde mit einem Male durchbrochen durch die Aufnahme der durch die französische Schule ausgebildeten Bauweise. Die gothische Baukunst wurde in Deutschland von Frankreich her an die Stelle der bisherigen romanischen eingeführt. Sie erscheint zuerst in Trier und dessen Umgegend an der schönen Liebfrauenkirche dieser Stadt, 1227 gegründet, noch mit einigen Erinnerungen aus der alten Kunst; ganz rein 1235 an der hochgeschätzten Elisabethkirche zu Marburg; 1248 am kölner Dom, der das schönste Beispiel davon ist. In derselben Zeit erscheint die gothische Baukunst zu Lüttich, zu Metz und an einzelnen Orten verstreut fast in allen Provinzen von Deutschland.

Das war die Baukunst, welche früher, nach der Erkenntniss ihres Werthes, aber nicht ihres Ursprungs, die deutsche genannt wurde. Die Zeit, in welcher sie auftrat, war merkwürdig. Sie gehört der Regierung Friedrich's II. an, wo Deutschland und Frankreich für lange Jahrhunderte hindurch ein festes Verhältniss zu einander annahmen. Solche Erscheinungen sind immer mit anderen lange vorbereiteten kirchlichen und politischen Erscheinungen verbunden.

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts war die gothische Baukunst die herrschende in Deutschland.

Die Betrachtung dieser merkwürdigen kunstgeschichtlichen Umwälzung kann vielleicht ein anderes Mal der Gegenstand einer besonderen Darstellung werden.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

XIII.

Der heilige Nikolaus, Bischof.

I.

Lebensgeschichte und Legende.

Der h. Nikolaus ist unter allen Schutzheiligen vielleicht der volksthümlichste und merkwürdigste. Während das Ritterthum seinen heiligen Georg hat, hat das Knechtthum seinen h. Nikolaus. Er ist vornehmlich der Heilige des gemeinen Volkes; der bürgerliche Heilige, der vom friedlichen Bürger, von dem um sein tägliches Brod arbeitenden Landmann, von dem von Meeresufer zu Meeresufer verkehrenden Kaufmann wie von dem mit dem stürmischen Meere kämpfenden Matrosen angerufen wird. Er ist der Beschützer der Schwachen gegen die Starken, der Armen gegen die Reichen, der Gefangenen und Sclaven; er ist der Wächter der jungen Mädchen, der Schulkinder und insbesondere der Waisenkinder. In Russland, Griechenland und im ganzen katholischen Europa werden die Kinder noch heutzutage gelehrt, den h. Nikolaus zu verehren und sich als unter seine besondere Sorge gestellt zu betrachten; wenn sie gut und folgsam sind und fleissig lernen, wird der h. Nikolaus ihnen am Vorabend seines Festes ihre Haube oder ihren Strumpf mit guten Sachen füllen, während er für die Trägen und Unfolgsamen eine Ruthe bringt.

Bildnisse dieses höchst gütigen Bischofs mit seinen prachtvoll gestickten Kleidern, die ganz von Gold und Edelsteinen schimmern, mit seiner Mitra, seinem bischöflichen Krummstabe und seinen drei Kugeln oder seinen drei ihn begleitenden Kindern begegnen uns auf allen Schritten und können stets nur mit einer gewissen Gefühlsverbindung betrachtet werden. Kein Heiliger im Kalender hat so viele ihm geweihte Kirchen, Capellen und Altäre als er.

Alles, was man von ihm gewiss weiss, ist, dass ein Bischof dieses Namens, der wegen seiner Frömmigkeit und Wohlthätigkeit berühmt war, vor dem sechsten Jahrhundert im Morgenlande verehrt wurde, dass er in der griechischen Kirche gleich nach den grossen Kirchenvätern kommt, dass der Kaiser Justinian ihm zu Konstantinopel um das Jahr 560 n. Chr. eine Kirche geweiht hat und dass er seit dem zehnten Jahrhundert auch im Abendlande bekannt und verehrt und um das 12. Jahrhundert herum einer der grössten Schutzheiligen Italiens und der nördlichen Nationen Europa's, wurde. Die Geschichten und Legenden, in denen er als die Hauptperson erscheint, sind zahllos, und wir müssen uns daher hier, wie auch in vielen anderen Fällen, auf solche beschränken, welche in der Kunst behandelt worden sind, und es wird, da sonst die zahlreichen Darstellungen aus seinem Leben, seinen Thaten und Wundern die Hälfte ihres Interesses und mehr als die Hälfte ihrer Bedeutung verlören, nothwendig sein, dass wir sie etwas näher betrachten.

Nikolaus wurde zu Panthera, einer Stadt der Provinz Lycien in Kleinasien, geboren. Seine Eltern waren Christen von erlauchter Geburt, und nachdem sie viele Jahre vermählt gewesen, ward ihnen zur Belohnung für ihr Gebet, ihre Thränen und das Almosen, das sie unaufhörlich spendeten, ein Sohn gewährt.

Dieses ausserordentliche Kind stand am ersten Tage nach seiner Geburt in seinem Bade auf, indem es die Hände faltete, um Gott für seine Geburt zu danken. Es wusste eben so bald, was es um das Fasten, als was es um das Essen sei, und wollte jeden Mittwoch und Freitag die Mutterbrust nur ein Mal nehmen. Als es

grösser wurde, zeichnete es sich vor allen anderen Kindern durch sein ernsthaftes Wesen und seine Aufmerksamkeit auf seine Studien aus. Da seine Eltern diese heiligen Anlagen bei ihm bemerkten, dachten sie, dass sie nichts Besseres thun könnten, als den Knaben ganz Gott zu weihen, und thaten es denn auch.

Als er zum Priester geweiht worden, wurde er, wiewohl er schon zuvor wegen seiner Mässigkeit und Demuth merkwürdig gewesen, noch bescheidener in seinem Benehmen, ernster in seinen Reden und strenger in der Selbstverläugnung als je. Als er noch ein Jüngling war, starben seine Eltern an der Pest und er war der alleinige Erbe ihres ungeheuren Reichthums; aber er betrachtete sich bloss als den Verwalter dieser Güter und theilte allen, die Noth litten, reichlich mit.

Nun wohnte in dieser Stadt ein Edelmann, welcher drei Töchter hatte und aus einem reichen Manne ein armer geworden war, und zwar so arm, dass ihm kein anderes Mittel mehr blieb, seine drei Töchter zu erhalten, als sie einem unzüchtigen Leben zu opfern, und es kam ihm oftmals in den Sinn, sie dazu zu ermuntern; aber die Scham und der Kummer machten ihn stumm. Unterdessen weinten die Mädchen unaufhörlich, indem sie nicht wussten, was sie anfangen sollten, und kein Brod hatten, und ihr Vater gerieth immer mehr in Verzweiflung. Als Nikolaus hiervon hörte, dachte er, es sei eine Schande, dass so etwas in einem christlichen Lande vorkäme, und er nahm daher in einer Nacht, als die Mädchen schliefen und ihr Vater allein sass und wachte und weinte, eine Hand voll Gold und begab sich, indem er es in ein Schnupftuch band, nach der Wohnung des armen Mannes. Er erwog, wie er es ihm beibringen könnte, ohne sich selbst zu erkennen geben zu müssen, und da er unentschlossen so dastand, zeigte ihm der oben aus einer Wolke herauskommende Mond ein offenes Fenster; so warf er das Gold hinein und es fiel zu den Füssen des Vaters nieder, welcher, als er es fand, sich dafür bedankte und mit demselben seine älteste Tochter ausstattete. Zum zweiten Male nahm Nikolaus dieselbe Summe und warf sie wiederum zur Nachtzeit zum Fenster hinein: und der Edelmann stattete mit demselben seine zweite Tochter aus. Aber er wünschte zu wissen, wer derjenige sei, der ihm so zu Hülfe kam, und desshalb entschloss er sich, zu wachen, und als der gute Heilige zum dritten Male kam und sich anschickte, die dritte Portion zum Fenster hineinzuwerfen, ward er entdeckt, denn der Edelmann fasste ihn am Saume seines Kleides, warf sich ihm zu Füssen und sprach: „O Nikolaus, Diener Gottes, warum suchst du dich zu verbergen?“ und küsste ihm die Hände und Füsse. Aber Nikolaus nahm ihm das Versprechen ab, Niemandem etwas zu sagen. Und auch noch viele andere Werke der christlichen Liebe that Nikolaus in seiner Vaterstadt.

Nach einigen Jahren unternahm er eine Reise in das heilige Land und schiffte sich am Bord eines Schiffes ein; und es kam ein schrecklicher Sturm, so dass das Schiff nahe daran war, unterzugehen. Die Matrosen fielen ihm zu Füssen und baten ihn, sie zu retten; und er gebot dem Sturm, nachzulassen, was auch alsogleich geschah.

Es ereignete sich auf dieser Fahrt auch, dass einer der Matrosen über Bord fiel und ertrank, aber durch das Gebet des h. Nikolaus wieder ins Leben zurückgerufen wurde.

Bei seiner Rückkehr aus Palästina begab sich der h. Nikolaus nach der Stadt Myra, wo er eine Zeit lang unbekannt und in grosser Demuth lebte. Und als der Bischof dieser Stadt starb, ward dem Clerus der Stadt geoffenbart, dass der erste Mann, welcher am folgenden Morgen die Kirche betrete, von Gott gewählt wäre, als Bischof nachzufolgen. Der Heilige, welcher gewohnt war, jeden Morgen früh aufzustehen und zu beten, erschien schon beim Sonnenaufgang an den Thüren der Kirche; und daher nahmen sie ihn fest und führten ihn in die Kirche und weihten ihn zum Bischof. Nachdem er diese hohe Würde erlangt, zeigte er sich derselben durch die Uebung jeglicher heiligen Tugend, aber insbesondere durch eine gränzenlose Nächstenliebe, würdig. Einige Zeit später wurde die Stadt und deren Umgegend von einer schrecklichen Hungersnoth heimgesucht, und dem h. Nikolaus wurde gemeldet, dass mit Weizen beladene Schiffe im Hafen von Myra angekommen seien. Er ging desshalb hin und ersuchte die Capitäne dieser Schiffe, dass sie ihm aus jedem derselben zur Steuerung der Noth des Volkes ein Hundert Scheffel Weizen ablassen möchten; aber sie antworteten: „Wir dürfen dies nicht thun, denn der Weizen wurde zu Alexandria gemessen und wir müssen ihn in das kaiserliche Getreide-Magazin abliefern.“ Und St. Nikolaus sprach: „Thut, wie ich euch geheissen habe, denn es wird sich, mit der Barmherzigkeit Gottes begeben, dass sich, wenn ihr eure Ladung ausschiffen werdet, keine Minderung des Getreides findet.“ Die Männer glaubten ihm nun, und als sie zu Konstantinopel ankamen, fanden sie genau dieselbe Quantität, welche sie zu Alexandria geladen hatten. Unterdessen theilte St. Nikolaus den Weizen unter das Volk je nach Bedürfniss der Einzelnen aus, und er wurde in seinen Händen wunderbar vermehrt, so dass sie nicht nur genug zu essen hatten

sondern auch ihre Felder für das nächste Jahr ansäen konnten.

Während dieser Hungersnoth wirkte der h. Nikolaus eines seiner staunenswürdigsten Wunder. Als er seine Diöcese bereiste, um sein Volk zu besuchen und zu trösten, wohnte er einmal im Hause eines Wirthes, welcher ein Sohn des Satans war. Dieser Mann pflegte bei der Theurung der Lebensmittel kleine Kinder zu stehlen und seinen Gästen deren Glieder zum Essen aufzutragen. Bei der Ankunft des Bischofs und seiner Begleitung wagte er, die tranchirten Glieder dieser unglücklichen Kinder vor dem Manne Gottes aufzutischen; aber dieser merkte sofort den scheusslichen Betrug. Er machte dem Wirthe wegen seines abscheulichen Verbrechens Vorwürfe und ging dann zu dem Zuber, wo deren Ueberreste eingesalzen waren, machte das Zeichen des heiligen Kreuzes über sie und sie standen frisch und gesund wieder auf. Die Einwohner, welche dieses Wunder mit angesehen, wurden von Erstaunen erfüllt, und die drei Kinder, welche die Söhne einer armen Witwe waren, wurden ihrer weinenden Mutter zurückgegeben.

Einige Zeit nach diesen Ereignissen sandte der Kaiser Konstantin mehrere Obersten seines Heeres ab, um eine in Phrygien ausgebrochene Empörung zu unterdrücken. Sie kamen auch in die Stadt Myra, und der Bischof lud sie, um die Einwohner vor ihren Zwangsbeitreibungen und Gewaltthätigkeiten zu retten, zu Tisch ein und bewirthete sie ehrenvoll. Als sie nun bei Tische sassen, wurde dem Bischof gemeldet, dass der Präfect der Stadt drei unschuldige Männer zum Tode verurtheilt habe, dass sie auch bereits hingerichtet werden sollten, und dass die ganze Stadt wegen dieser Ungerechtigkeit aufgebracht sei.

Als der h. Nikolaus dies vernahm, stand er eiligst auf und lief, von seinen Gästen begleitet, nach dem Richtplatze hin. Und sie trafen die drei Männer mit verbundenen Augen da knieend, und der Scharfrichter stand mit entblösstem Schwerte bereit; aber als der h. Nikolaus ankam, erfasste er das Schwert, nahm es ihm aus der Hand und liess die Männer von den Fesseln befreien. Niemand wagte es, ihm zu widerstehen, und selbst der Präfect demüthigte sich vor ihm und bat um Verzeihung, welche der Heilige nicht ohne Schwierigkeit bewilligte. Die zuschauenden Obersten wurden aber von Bewunderung erfüllt. Nachdem sie den Segen des guten Bischofs erhalten, setzten sie ihre Reise nach Phrygien fort.

Nun ereignete es sich, dass während ihrer Abwesenheit von Konstantinopel ihre Feinde den Kaiser gegen sie eingenommen und ihn mit Argwohn erfüllt hatten. Bei ihrer Rückkehr wurden sie des Hochverraths angeklagt und ins Gefängniss geworfen, woraus sie am folgenden Tage befreit wurden, um zum Tode geführt zu werden. In dieser Noth erinnerten sie sich an den h. Nikolaus und riefen ihn an, dass er sie retten möchte; und ihr Rufen war nicht umsonst, denn Gott hörte sie von seinem Throne aus, und auch der h. Nikolaus hörte in dem fernen Lande, wo er wohnte, ihr Flehen. Und er erschien dem Kaiser Konstantin noch in derselben Nacht im Traum und befahl ihm, diese Männer auf seine Gefahr hin in Freiheit zu setzen, indem er ihm mit dem Zorne des Himmels drohte, wenn er nicht gehorchen würde. Konstantin verzieh den Männern sofort und sandte sie am nächsten Morgen nach Myra, um dem h. Nikolaus zu danken und ihm eine Abschrift der h. Evangelien zum Geschenk zu machen, welche mit goldenen Buchstaben geschrieben und in einem mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Einband gebunden war. Der Ruhm dieses Wunders verbreitete sich weit und breit, und seit dieser Zeit rufen alle diejenigen, welche von irgend einer Trübsal heimgesucht werden und in grosser Lebensgefahr schweben, diesen glorreichen Heiligen an und finden Hülfe bei ihm. Und so begegnete er Matrosen auf dem Aegäischen Meere, welche inmitten eines fürchterlichen Stormes, in welchem sie in der grössten Gefahr waren, unterzusinken, Christus anriefen, dass er sie auf die Fürbitte des h. Nikolaus aus dieser Lebensgefahr erretten möchte, der ihnen hierauf erschien und zu ihnen sprach: „Seht, hier bin ich, meine Söhne, setzt euer Vertrauen auf Gott und ihr werdet gerettet werden." Und alsogleich ward das Meer ruhig und er führte das Schiff nach einem sichern Hafen, wesshalb auch diejenigen, welche an einem grossen Abgrunde in Lebensgefahr sind, den h. Nikolaus anzurufen pflegen und alle Zufluchtshäfen, so wie auch viele Capellen und Altäre an der Meeresküste ihm geweiht sind.

Auch noch viele andere Wunder und gute Werke that der h. Nikolaus; aber endlich starb er und empfahl seine Seele am 6. December 326 n. Chr. mit grosser Freude und Dankbarkeit dem Herrn, und er ward in einer herrlichen Kirche begraben, welche sich zu Myra befand.

Die Wunder, welche der h. Nikolaus nach seinem Tode wirkte, waren nicht weniger staunenswerth als diejenigen, welche er bei seinen Lebzeiten gewirkt hatte, und alljährlich wanderten Hunderte von Pilgern aus allen Ländern Europa's nach seinem Grabe. Im Jahre 807 n. Chr. griff Achmet, welcher die Flotte Arun al Raschid's commandirte, das Heiligthum an und wollte es zerstören; aber er ward durch die Wachsamkeit der Mönche getäuscht, und als er wieder in die See

stach, ward er zur Bestrafung für dieses grosse Sacrilegium mit seiner ganzen Flotte vernichtet. Nach diesem Ereigniss ruhte der Leib des h. Nikolaus noch einen Zeitraum von 280 Jahren in seinem Grabe zu Myra. Es wurden verschiedene Versuche gemacht, ihn fortzubringen, da viele Städte nach dem Besitze eines so kostbaren Schatzes trachteten. Endlich entschlossen sich Kaufleute aus Bari in Italien, dieses grosse Unternehmen zu vollbringen. Auf ihren Handelsreisen nach der Küste Syriens hörten sie von den Wundern des h. Nikolaus und beschlossen in ihrem frommen Eifer, ihr Heimathsland mit diesen wunderthätigen Reliquien zu bereichern. Sie landeten zu Myra, wo sie das Land von den Saracenen verwüstet, die Kirche, in welcher der Heilige bisher geruht, zerstört und sein Grab nur von drei Mönchen bewacht fanden. Sie hatten keine Schwierigkeiten, die heiligen Ueberreste wegzunehmen, welche bei ihrer Ankunft in der Stadt Bari mit dem grössten Jubel und den grössten Ehrenbezeigungen empfangen wurden. Es wurde auch eine prächtige Kirche gebaut, in welcher dieselben beigesetzt wurden. Seit dieser Zeit breitete sich die Verehrung des h. Nikolaus im ganzen Abendlande aus. [1])

II.
Kunst.

A n d a c h t s b i l d e r stellen den h. Nikolaus als im bischöflichen Gewande dastehend dar. Auf g r i e c h i s c h e n Gemälden ist er als g r i e c h i s c h e r Bischof gekleidet, ohne Mitra, das Kreuz anstatt des Krummstabs und auf seinem gestickten Chorrock die drei Personen der h. Dreifaltigkeit tragend; aber in der abendländischen Kunst ist sein bischöfliches Kleid das der abendländischen Kirche; er trägt die Mitra, den gewöhnlich reich geschmückten Chorrock, die mit Juwelen besetzten Handschuhe und den Krummstab. Er trägt zuweilen einen grossen grauen Bart; zuweilen ist er bartlos, um seine Jugend bei seiner Erwählung zum Bischof anzudeuten. Seine eigenthümlichen Attribute, die drei Kugeln, können verschieden erklärt werden; aber im Allgemeinen versteht man darunter die drei Geldbeutel, welche er zum Fenster des armen Mannes hineingeworfen hat. Einige halten sie für drei Laib Brod, weil er während der Hungersnoth die Armen so reichlich unterstützt habe; Andere glauben, sie bedeuten die h. Dreieinigkeit. Die erste ist aber die gewöhnlichste Auslegung. Diese drei Kugeln befinden sich zuweilen als eine Illustration auf seinem Buche, bisweilen zu seinen Füssen, zuweilen auch in seinem Schooss; auch befinden sie sich manchmal als Schmuck an seinem Bischofsstabe, wenn es sonst keinen passenden Platz für sie gibt, wie auf einem Gemälde von Bartolo Sienese. Manchmal sind es statt drei Kugeln auch drei Beutel voll Gold, welche die Anspielung auf den bekannten Act der Barmherzigkeit noch deutlicher ausdrücken, wie bei seiner Statue in seiner Kirche zu Foligno, wo die drei Geldbeutel auf seinem Buche liegen. Ein anderes, ebenfalls sehr häufig vorkommendes Attribut, spielt auf das Wunder mit den drei Kindern an. Dieselben sind in einem Zuber oder einem Gefässe dargestellt, indem sie mit gefalteten Händen zu ihm emporblicken.

Diese Geschichte mit den Kindern war in ihrer ursprünglichen Form höchst wahrscheinlich eine jener religiösen Allegorieen, welche die Bekehrung von Sündern oder Ungläubigen ausdrücken. Dies ist um so wahrscheinlicher, weil es Bilder gibt, auf denen der schlechte Wirth in der That ein Teufel mit Füssen und Klauen ist und der Zuber, in welchem sich die drei Kinder befinden, die Form eines Taufsteins hat.

Wegen seiner Volksthümlichkeit als Patron und Beschützer erscheint St. Nikolaus oft auf Bildern, welche die Madonna mit dem Kinde darstellen. Das schönste Beispiel ist Raphael's „*Madonna dei Ansidei*“ zu Blenheim, wo die gütige und nachdenkende Würde des h. Nikolaus, der das Evangelium aufgeschlagen in der Hand hält, im charakteristischen Ausdruck mit der verfeinerten Liebenswürdigkeit der h. Jungfrau und ihres Sohnes rivalisirt. Man kann annehmen, dass er aus dem Evangelium gerade irgend eine göttliche Lehre der christlichen Nächstenliebe, wie z. B. „Liebe deine Feinde, thue Gutes denen, die dich hassen“ liest; dies scheint sich in seinem Angesichte abzuspiegeln.

Wir halten es nicht für nöthig, die Andachtsbilder, auf denen St. Nikolaus allein (oder, was noch häufiger ist, mit anderen Heiligen zusammengruppirt) dargestellt ist, näher zu betrachten, weil er gewöhnlich leicht erkannt werden kann, da die drei Kugeln, auf seinem Buch oder zu seinen Füssen das häufigste und ein solches Attribut sind, welches keinem anderen Heiligen eigenthümlich ist. Als Schutzpatron der Kinder ist er zuweilen so dargestellt, dass ein Kind seine Hand oder den Saum seines Gewandes küsst.

Auf einem wunderbar schönen Gemälde von Bonvicino zu Brescia ist der h. Nikolaus dargestellt, wie er der h. Jungfrau Maria zwei Waisenkinder übergibt,

1) **Als Patron der Seeleute ist der h. Nikolaus insbesondere in den Hafenstädten bekannt und volksthümlich. So sind ihm z. B. in England 376 Kirchen geweiht.**

während sie mit mildem Angesichte von ihrem Throne auf dieselben hernieder sieht, indem sie den kleinen, auf ihrem Schoosse sitzenden Heiland auf dieselben aufmerksam macht. Die zwei Knaben, Waisen der edeln Familie Rancaglia, sind reich gekleidet; der eine hält die Mitra des guten Bischofs, der andere die drei Kugeln.

Auf einem der Wandgemälde in der Nikolaicapelle zu Soest befindet sich den die Chorwand bedeckenden Apostelgestalten gegenüber der Schutzpatron der Kirche, St. Nikolaus, dem zwei Engel den Krummstab reichen und die bischöfliche Mitra aufsetzen, während Bittende, Hülfe Begehrende zu seinen Füssen knieen und flehend die Hände erheben. (Nach der Zeichnung von J. Acht, Atlas zu W. Lübke's Werk über die mittelalterliche Kunst in Westfalen.) Vergl. Kugler Denkmal der Malerei. Tafel VIII. Figur 11.

Diese Wandgemälde wurden erst unlängst wieder aufgefunden und gehören wahrscheinlich dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts an.

Besondere Darstellungen von Scenen aus dem Leben des h. Nikolaus kommen nur selten vor; gewöhnlich sind zwei, drei oder noch mehr beisammen. Das Lieblingssujet, in einer für sich bestehenden Form, ist dasjenige, welches eigentlich „Die Charitas des h. Nikolaus" betitelt wird. Die leitende Idee ist stets dieselbe. Auf einem Theile des Bildes sind die drei Mädchen als schlafend und ihr Vater als neben ihnen wachend dargestellt. Den h. Nikolaus sieht man draussen einen Beutel voll Gold (oder auf einigen Gemälden eine goldene Kugel) zum Fenster hineinwerfen; er ist jung und weltlich gekleidet. Auf den Reihenfolgen von Darstellungen der Thaten des h. Nikolaus, sie mögen nun aus vielen oder wenigen Sujets bestehen, ist diese schöne Begebenheit niemals weggelassen. Als eine griechische Reihenfolge erscheinen gewöhnlich zwei oder drei oder mehrere der folgenden Sujets. Zuweilen ist die Wahl der Scenen aus seinem Leben, zuweilen aus den Wundern, die er nach seinem Tode oder nach seiner Uebertragung von der Küste Syriens nach der Küste Italiens gewirkt hat, genommen; zuweilen sind sie mit einander vereinigt:

1) Seine kindliche Frömmigkeit. Der Schauplatz ist das Innere eines Zimmers, wo man seine Mutter im Bette sieht, im Vordergrunde sind Diener um den neugeborenen Heiligen beschäftigt, welcher mit einem Heiligenschein um das Haupt, mit zum Gebete gefalteten Händen und mit gen Himmel erhobenen Augen aufrecht steht.

2) Er steht als ein Knabe von ungefähr zwölf Jahren da, indem er auf die Worte eines Predigers horcht, welcher ihn seiner Gemeinde als den zukünftigen Heiligen bezeichnet.

3) Seine Barmherzigkeit gegen die drei armen Mädchen. Man sieht sie in einer inneren Kammer schlafen; der Vater sitzt vorne; der Heilige steht ausserhalb des Hauses auf den Zehen und wirft den Goldbeutel zum Fenster hinein.

4) Die Consecration des h. Nikolaus als Bischof von Myra. Dieses Sujet hat Paul Veronese gemalt und befindet sich das Gemälde in der englischen National-Galerie.

5) Die Hungersnoth zu Myra. Ein Seehafen mit Schiffen in der Entfernung; vorn eine Menge Getreidesäcke und Menschen, beschäftigt es auszumessen oder es wegzuführen; St. Nikolaus steht in seinen bischöflichen Kleidern dabei, als wenn er das Ganze leitete.

6) Der Seesturm. Ein Abt aus Rheims, Namens Elpinus, schiffte über's Meer. Ein furchtbarer Sturm erhob sich, als das Schiff mitten auf der See war. Da erschien der h. Nikolaus und sagte, er sei von Maria gesandt, um Elpinus zu versichern, dass er solle gerettet werden, falls er das Fest der unbefleckten Empfängniss der Gottesmutter alljährlich den 8. December begehen wolle. Elpinus versprach dies, und das Meer wurde ruhig. Desshalb sieht man den h. Nikolaus als Bischof, den Stab in der Rechten, die Linke erhoben, auf den Wellen vor dem Schiffe stehen, in welchem sich Elpinus, als Domherr, mit Barett und Kragen, befindet. Ueber Nikolaus schwebt Maria auf den Wolken. [1])

Hier müssen wir auch eines schönen Gemäldes Georgino's erwähnen. Dasselbe heisst „Der Seesturm von Venedig". Das Bizarre herrscht in demselben vor. Der Gegenstand ist der Stadt Venedig entnommen, welche 1340 von einem schrecklichen Unwetter bedroht war und nach der Sage durch die Heiligen Marcus, Nikolaus und Georg gerettet wurde. Man sieht diese drei Heiligen auf einer Barke einem auf der tobenden See hinfliegenden Schiffe drohend entgegensteuern, welches mit satyrähnlichen Teufelsgestalten angefüllt ist. Dieses Teufelsschiff soll allegorisch die dämonische Gewalt des Sturmes wiedergeben, welcher auch der Ueberlieferung nach vom Satan und seinen Gesellen zum Verderben der Stadt erregt worden war. Auf dem Teufelsschiffe ist bunte Bewegung unter dem grausigen Schiffsvolke. Im Tauwerk und auf dem Mastkorbe, wo ein Meer und Himmel mit Qualm einhüllendes Feuer brennt, hocken die Kinder der Hölle mit einem

1) Vgl. Hack a. a. O. S. 315.

gewissen Behagen, während andere über Bord stürzen, als ob sie, entsetzt vor den heransteuernden Heiligen, Schutz suchen wollten bei den Ungeheuern der Meerestiefe. Denn auch diese tauchen hier und da in fabelhafter Gestalt aus den Wellen auf, und eines derselben hat sich bereits ein gehörnter Teufel zum Reitthiere erwählt. Als die vorzüglichste Partie erscheint im Vordergrunde eine Barke mit vier satyrähnlichen Gestalten, — prächtige Körper in scharfer Beleuchtung, vorzugsweise die beiden Rudernden, deren Bewegung und Anstrengung im höchsten Grade lebendig und naturgetreu dargestellt ist. Auf der linken Seite bemerkt man zuschauende Volksgruppen am Ufer, und in der Ferne taucht eine Stadt am Horizont auf.

7) Man sieht drei Männer gebunden, mit Wachen etc., und ein Scharfrichter hebt sein Schwert auf, um ihnen den Todesstreich zu versetzen. St. Nikolaus (welcher zuweilen in der Luft schwebt) hält ihm die Hand zurück.

8) Das Wunder mit den drei Knaben, welche wieder zum Leben erweckt wurden, wird, wenn als ein Ereigniss und nicht als ein Andachtsbild behandelt, auf verschiedene Art und Weise dargestellt. Die verstümmelten Glieder sind auf einem Tische ausgebreitet oder auf einem Brette; der schlechte Wirth ist auf den Knieen dargestellt, oder er sucht zu entfliehen; oder die drei Knaben sind, bereits wieder ganz gemacht, in einer Stellung der Anbetung vor ihrem Wohlthäter.

9) Der Tod des h. Nikolaus; Engel tragen seine Seele zum Himmel empor.

Abt Vogler's Choral-System.

Mitgetheilt von B. M.

(Fortsetzung.)

(Siehe Nr. 17 des Jahrg.)

Um den Urgesang der Menschheit und den Choral in seiner Reinheit aufzufinden, unternahm Vogler grosse Reisen. Die herrlichen Resultate dieser Reisen legte er in seinem Choral-System dar. Seite 26 beschrieb er Nachstehendes:

Ich war auf den armenischen Inseln und wohnte dort öfters dem Gottesdienste bei. Da die Armenier sich mit mir zur nämlichen Kirche bekennen (denn sie werden zu den vereinigten Griechen gerechnet), so ward mir erlaubt, auch Messe in ihrer Kirche zu lesen. Ich genoss die grösste Freiheit, alle Kenntnisse zu sammeln, die ich nur wollte. Da mir die Psalmodie so sehr am Herzen lag, so kam die gefällige Aufnahme des Priesters dem forschenden Tonsetzer zu Gute. Ich war ganz Ohr, da sie bei ihrer Liturgie die Gesänge anstimmten. Orgeln und andere Instrumente findet man bei ihnen nicht.

Der Umstand, dass sie ohne Orgel (auch meistens ohne Noten) singen, ist merkwürdig. Die Folge davon ist, dass durch keinen zufälligen Beitritt irgend eines Instrumentes ihre Melodie an der Reinheit verliert, und dass das Mittel der Aufbewahrung, die Tradition, bei so vielen Ohrenzeugen nichts Fremdes, gar keine Alteration zulässt, sondern denselben einfachen Gesang von einem Jahrhunderte zum anderen rein und unverfälscht überbringt.

Auffallend war mir in der armenischen Kirche besonders eine Melodie, die sehr edel und höchst rührend war. Sollte ich eine eigene Charakteristik der Tonart derselben anweisen, so müsste ich das Wort myxophrygisch dazu wählen (nämlich nach unserer Tonleiter das weiche H ohne Kreuz).

Ich war in Africa und hatte ein Clavichord mit mir geführt. Dort habe ich von Knaben nach geendigter Schule einen Text aus Mohamed's Koran singen gehört; *Mi, fa, mi, re — mi, fa, re, mi*: folglich war es entweder phrygisch *e, f, e, d; e, f, d, e* — oder *h, c, h, a; h, c, a, h* — myxophrygisch.

Ich habe (schreibt Vogler Seite 45) in Gross-Griechenland, auch in alten Städten an der Adriatischen See, vierstimmige Kirchenmusiken gehört, die in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts fielen und in den griechischen Tonarten geschrieben waren, wobei der ganze Chor (ohne Vorschrift) an gewissen Stellen Kreuze beifügte. Der Capellmeister kam aus der Sacristei, ihm folgten die Sänger, welche, wie er, mit Chorhemd bekleidet waren. Er bestieg mit ihnen eine Tribune in Mitte der Kirche, und nachdem sich Alle gesetzt hatten, gab er den vier Hauptsängern, die ihn umringten, sachte den Ton an und eine herrliche Musik ertönte. Je nachdem es der Schlussfall erheischte, brachte der Discant oder Alt u. s. w. ein Kreuz vor; dies aber so einhellig, dass (obschon bei jeder Stimme sich wenigstens vier Personen befanden), ich nie einen zweideutigen Ton habe bemerken können.

Ich liess mir die Partitur und die ausgeschriebenen Stimmen vorzeigen, fand aber nie ein Kreuz. Da ich mein Befremden äusserte: so sagten sie mir: „das Gefühl von dem Bedürfnisse, da und dort einen Ton erhöhen zu müssen, sei ihnen zu einer anderen Natur geworden."

Daher kam der Ausdruck *modus chori*, der noch in Italien durchgehends beibehalten worden.

Weder die Vorzeichnung von ♯ und ♭, noch die Harmonie, welche die Griechen nicht kannten, bestimmte die Tonart, sondern die Lage der Töne in der Melodie und der ganze Umfang der Melodie. Der Ton, womit die Melodie anfängt, oder noch eigentlicher der Ton, wo-

mit sie aufhört, wurde für den Hauptton angenommen. Desswegen ist die augenfällige Charakteristik des Chorals die, dass die Melodie nicht von der Harmonie, und die Tonfolge der zur Melodie passenden Hauptklänge keineswegs vom Haupttone abhangen. Diese zweifache Unabhängigkeit trennt 1) die musicalische und 2) die Choralbegleitung.

Sobald ich die Aufmerksamkeit auf die Tradition leite, so können wir leicht einsehen lernen, dass nicht immer neue Zusätze den Künsten und Wissenschaften zum Vortheile ausschlagen, wenn sie sich nicht auf Wahrheit gründen.

Unpassende Zusätze, falsche Erfindungen, wollüstiger Harmoniegebrauch, die Einimpfung böser Säfte aus dem bald tändelnden, bald aufbrausenden Theaterstile, die Einführung der Instrumente, die Sucht zu glänzen und dem sinnlichen, dazu zahlreichern Haufen zu gefallen, sind Ursachen, dass man in Europa weniger Spuren vom alten Choral antrifft als in Asien und Africa; — weniger, weil er in Asien zu Hause gewesen und bei der glänzenden Epoche des karthaginensischen Staates in den frühesten Zeiten nach Africa verpflanzt worden; — weniger Spuren vom alten Chorale, sage ich — in Europa als in den beiden anderen Welttheilen, weil er dort echter aufbewahrt, simpler beibehalten und reiner (d. i. ohne fremden Zusatz) gefunden worden.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Maestricht. Ein Besuch von Maestricht führte mich vor wenigen Tagen (wenn ich nicht irre, in der Tongrischen Straat) an der neuen Jesuitenkirche vorbei. Ich trat näher, um das noch nicht ganz vollendete Bauwerk genauer zu betrachten. Freilich verdeckten mir Häuser die ganze äussere Ansicht mit Ausnahme der Westfaçade — allein, was ich hier und im Innern sah, war doch hinreichend, um mich mit Verwunderung, Unwillen und Trauer zugleich zu erfüllen. Denn wenn im Rheinlande das unermüdliche und gewissenhafte Studium der mittelalterlichen Baukunst bereits so zahlreiche und erfreuliche Früchte getragen, sowohl bei der Restauration älterer Bauwerke als bei der Erbauung von neuen, ist es da nicht traurig, in dem nahen Maestricht eine umfangreiche Kirche entstehen zu sehen, die sich keck in die Reihe der gothischen stellen möchte, während sie doch in jedem Theile mit den Principien nicht nur der Gothik, sondern überhaupt jeder gesunden Bauweise in grellstem Widerspruche steht? Doch man höre nur einige Hauptpuncte, um selbst zu entscheiden, ob ein solches Urtheil berechtigt ist. Die Seitenschiffe haben nach Westen ihre eigenen spitzen Giebel. An den äussersten Ecken steht je ein Strebepfeiler. Um die übrige Fläche zu beleben, wurde zunächst ein Rundbogenfries verwendet, wie er vielleicht im 12. Jahrhundert an seiner Stelle gewesen wäre. Sodann wurde ein rundes Fenster angebracht, dessen Füllung aus Fischblasen des 15. Jahrhunderts besteht. Das Ganze krönt eine massive gothische Kreuzblume. Die Westfaçade des Mittelschiffes lässt sich stilistisch gar nicht charakterisiren, indem auch hier die verschiedensten Perioden naiv neben und über einander repräsentirt sind. Jedenfalls aber macht sie den Eindruck, als ob sie sich nach oben zu einer grossartigen Thurmanlage entwickeln würde. Um so überraschender und unbefriedigender ist daher das kleine Thürmchen, dessen durchbrochener Untertheil sogar nicht einmal massiv ist, sondern in echt moderner Weise aus Zink ausgeschnitten. Ich trat in das Innere der Kirche. Die unendlich entwickelten, hochragenden Säulenschäfte tragen keine Capitäle, sondern nehmen die ebenfalls sehr detaillirten Gewölbgurten ohne weitere Vermittlung auf. Diese Bauweise der belgischen Kathedralen des 12. Jahrhunderts verfehlt auch hier nicht, einen sehr guten Eindruck zu machen. Auch die Proportionen schienen mir richtig getroffen zu sein. Aber wie ich keine Steinfugen an den Säulen gewahrte und hinzutrat, um das Material genauer zu untersuchen, da musste ich die unglaubliche Entdeckung machen, dass alle diese Profile an den Säulen sowohl als an den Wandpfeilern sammt und sonders aus Cement hergestellt sind, die Säulen selbst aber aus eitel Backsteinen. Und mit den Gewölbrippen steht es wahrscheinlich eben so. Also so weit sind wir gekommen! Es ist nicht genug, dass dieser Prahl- und Lügengeist der modernen Verschmiererei sich an unsern Häusern in der überwucherndsten und ekelhaftesten Weise breit macht, jetzt soll auch sogar der Tempel des Herrn sich im Innern mit Trug- und Scheinwerk statt der Wahrheit zieren. Schon jetzt zeigen die Säulen Risse und schadhaft gewordene Stellen; welchen Anblick wird das Innere der Kirche nach 10 Jahren gewähren! Bedarf es noch weiterer Beweise, um zu zeigen, dass die neue Kirche durchgängig als eine missverstandene Schöpfung zu betrachten ist? Ich will schweigen von den fast verletzend spitzen Lanzetbogen im Chore, die eher dem 13. als dem 15. Jahrhundert angehören, von den gewagten Maasswerkformen der Fenster und der Wandverzierungen, von den vollständig modernen Fenstergläsern und von vielem Anderen. Zur Charakterisirung des Details will ich nur eines hervorheben. In dem Spitzbogenfenster über dem Haupteingange ist in Stein das Herz Jesu, wahrscheinlich der *titulus ecclesiae*, angebracht, und dieses anatomisch gebildete Herz nebst den schnurgrade auslaufenden Strahlen bildet das Maasswerk dieses Fensters. *Sapienti sat!* Ich habe es für meine Pflicht erachtet, auf dieses verfehlte Erzeugniss der modernen Gothik aufmerksam zu machen, um an einem lebendigen Beispiele klar zu zeigen, wohin man geräth, wenn man glaubt, zum Entwurfe einer gothischen Kirche sei es genügend, den *Viollet-le-Duc* oder ein ähnliches Sammelwerk zu besitzen. Sicher war die Absicht des Klosterbruders, der den Plan anfertigte, eine sehr löbliche, allein ein Architekt bedarf zu seinem Talente auch eine ununterbrochene jahrelange Uebung und ein unablässiges Studium der alten Originale.

S.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.



Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 23. — Köln, 1. December 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Schlosskirche zu Meisenheim. *)

Dieselbe ist an die Stelle einer älteren, baufällig gewordenen Kirche im Jahre 1479 von dem zweiten regierenden Pfalzgrafen zu Zweibrücken, Herzoge Ludwig I. von Veldenz, einem Sohne von Herzog Stephan und Anna, Erbgräfin von Veldenz und Sponheim, erbaut.

Der Ursprung der älteren Kirche ist unermittelt. Es steht fest, dass dieselbe bereits 1321 vorhanden war. Vermöge eines Tausches im Jahre 1321 hatte Graf Georg von Veldenz, aus dem Hause Geroldseck, den zum Lehen getragenen Pfarrsatz zu Meisenheim (Meyzinheim) mit den dazu gehörigen Gütern zu Here-Sulzbach und Rehborn an den Johanniter-Ritter-Orden gegeben, seit welcher Zeit eine eigene Ordens-Commende zu Meisenheim errichtet worden ist. — Graf Heinrich II. von Veldenz, der bis in das Jahr 1378 gelebt, verordnete noch vor seinem Ende, den 21. März 1378, mit seinem ältesten Sohne, dass das vom Grafen Gerlach von Veldenz, dem letzten des ersten Geschlechts, im Jahre 1258 gestiftete ewige Licht gen Meisenheim in die Kirche „verrückt“ werden solle. Es ist solches ein Merkmal eines Begräbnissortes. Das Jahr vorher war der Junker von Veldenz, Georg der Jüngere, ein Sohn des jungen Grafen Friedrich und Enkel Georg's I. zu Meisenheim, daselbst begraben worden, wie dessen bei Wiederaufbau der Kirche im Jahre 1479 in der Mauer auswendig wieder angebrachter Grabstein, welcher ihn geharnischt darstellt, und dessen Inschrift bezeugt.

Der vorerwähnte Graf Friedrich, der letzte von Veldenz und Sponheim, war der Schwiegervater des ersten regierenden Pfalzgrafen zu Zweibrücken, Herzog Steffan, und ist 1444 in der Kirche zu Meisenheim beigesetzt worden, wohin schon seiner zu Wachenheim 1439 gestorbenen Tochter Anna, Herzogin zu Veldenz, Leichnam auf Montag nach Martini, den 17. November, in das *Veldenz'sche Erbbegräbniss* gebracht worden war, gleichwie des am 14. Februar 1459 verewigten Herzogs Steffan verblichener Körper nachfolgte. — Dieser Herzog Steffan war des Kaisers und Kurfürsten von der Pfalz Rupert III. fünfter Sohn, Graf zu Veldenz und Herzog zu Simmern, Stifter des Zweibrück'schen Fürstenhauses. Er hat auch die alte Burg der Grafen zu Veldenz in Meisenheim wieder neu zu einer fürstlichen Wohnung zu bauen angefangen, was der von ihm neu aufgeführte Schlossbau an der Kirche zu Meisenheim bezeugt. Im Jahre 1734 musste Meisenheim 3000 Mann Franzosen, welche aus der Belagerung von Philippsburg hieher ins Winterquartier zogen, aufnehmen, bei welcher Gelegenheit das Schloss — es war ein Franzosen-Spital geworden, — bis auf den Hauptheil, den sogenannten Steffansbau, ganz abbrannte und das Dachwerk der nahen Kirche in Brand gerieth. Doch gelang es den Einwohnern und der Kühnheit einiger französischer Soldaten, den entstandenen Dachbrand der Kirche augenblicklich zu löschen.

*) Indem ich gegenwärtige, mir anvertraute Arbeit, dazu ermächtigt, veröffentliche, fühle ich mich gedrungen, dem lebhaften Wunsche Ausdruck zu geben, dass die Bemühungen zur Wiederherstellung der Meisenheimer Kirche, eines der glänzendsten Meisterstücke deutscher Steinmetzen-Kunst und zugleich eines historischen Denkmals von hoher Bedeutung, vom besten Erfolge gekrönt werden möchten.

Dr. A. Reichensperger.

Der Professor Johannis führt aus einer Handschrift die alte Nachricht an:

„Anno 1479 ist die Kirch zu Meisenheim durch Herzog Ludwig von neuem zu bauen angefangen.“ — Und dieses bestätigt die durch die Zeit und unschickliche Uebertünchungen verderbte, dem pfalzveldenz'schen Wappen über dem Hauptportale beigesetzte Inschrift, wovon nur noch zu lesen ist:

„. . . . Bei Rein . . . . . . zu Veldenz, Anno Dni MCCCCLXXIX. ist dieser Bau angelegt.“

In der Rechten zur Orgel in der Mauer sind zwei Wappen angebracht, worunter das eine das pfalzveldenzische, das andere das Geschlechtswappen von Croy ist (Gemahlin Ludwig's I. war Johanne von Croy). Und Bernhard Herzog, des Herzogs Wolfgang Secretarius, setzt sogar den Anfang dieses Kirchenbaues auf den 7. November 1479. Die ältere Kirche scheint in einer Belagerung und an deren Folgen im Jahre 1461 zu Grunde gegangen zu sein. Diese Belagerung bestand die Stadt Meisenheim gegen Kurfürst Friederich den Siegreichen bis zum 23. Juni 1461, wo Friede geschlossen wurde, ohne dass die Stadt eingenommen wurde. Jedoch heisst es:

„Der Churfürst gewann ein gut Bollwerk. Daz lag usswendig Meisenheim off ein Berge. Sie schossen in das Stettelin aber zween Torne und ein gross Stück von der Ringmauer.“

Der Kirchthurm wurde vom Jahre 1377 bis 1414 erbaut, ist also älter als die jetzige Kirche. — (Der Meister des Mauerhandwerks erhielt damals einen Batzen [4 Kr.], der Geselle aber 2 Kr. Tagelohn; das Malter Korn galt 9 Batzen.) Dieser Thurm wurde später der Stadt Meisenheim als Eigenthum übertragen gegen die der Gemeinde zuständig gewesene Stadtmühle.

Die Urkunde des Kirchenbaues lautet:

„Wir Ludwig von Gottes Gnaden Pfalzgrafen bei Rhein und wir Johanne von Croy von derselben Gnaden Pfalzgräfin bei Rhein etc. und nachdem wir jetzt und dem Allmächtigen Gott, seiner würdigen Mutter, und allen lieben Heiligen zu Lob und Ehre, dem Pfarrvolk zu Meysenheim zu Reitzungen, Andacht und Mehrung Gottesdienst einen neuen Kirchenbau angefangen, dazu ist 300 Gulden Steuer zu geben und dass der desto ohn gehinderter vollbracht werde, so haben wir sonderlich aufgesetzt und verordnet, in und mit Kraft, dass jetzt und Anfangs diese nächstkommende 12 Jahre lang alle Jahr jährlich die oben genannten 300 Fl. zu dem Kirchenbau und sonst nirgends anders angewendet und gehandreicht werden sollen.“

Kirche und Thurm aber zeigen denselben Baustil in Spitzbogen. Zufolge der noch in Urschrift vorhandenen Kirchenbaurechnung hat der Weihbischof Stark von Mainz im Jahre 1504 die Kirche geweiht, welche damals vielleicht noch nicht vollendet war, weil zehn Jahre später noch Steine von Andernach „zum Kirchenbaue“ bezogen wurden.

Sonach wurde die Kirche in einer Periode gebaut, in welcher man bereits merklich von den reinen Formen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts abgewichen war, dagegen sind auch die kleinsten Linien genau dem Charakter angemessen und ist die vollendetste Harmonie im Ganzen und Einzelnen eingehalten.

In Karl Theodor Gemeiner's Chronik von Regensburg ist Thomas Berenzer, welcher den Bau einer Kirche in Regensburg geleitet hat, auch als Baumeister der Kirche zu Meisenheim aufgeführt.

Der Sohn des ehemaligen zweibrückischen Landbau-Directors Wohl macht in einem Aufsatz für den Allgemeinen Anzeiger der Teutschen, Jahrgang 1807, Nr. 111, über die gothische oder deutsche Bauart, folgende interessante Schilderung der Kirche:

„Es verdiene der Chor und die Sacristei der Kirche zu Meisenheim unter die vorzüglichsten Monumente des deutschen Stils aufgenommen und dem Dome zu Meissen (im Jahre 933 unter König Heinrich I. nach einem Siege über die Hunnen angefangen und von seinem Sohne Kaiser Otto Anno 948 vollendet), dem Rathhause zu Löwen, der Kirche zu York, der zu Bethelha in Portugal, dem Thurme zu Strassburg, dem Dome zu Köln an die Seite gesetzt zu werden.“

Unter Anderem wird daselbst pag. 1143 gesagt:

„In wohlerhaltenen beträchtlichen Kirchen, die in die schönen Zeiten der deutschen Architektur bei ihrer Entstehung fielen, sind an den Säulen keine Capitäle angebracht, die Rippen der Gewölbe verlieren sich nach und nach in dem oberen Theile der Pfeiler, welche Bäume vorstellen, deren Aeste unter den Gewölben hinlaufen; dies findet man an der Kirche zu Meisenheim und der sogenannten neuen Kirche zu Strassburg, die gleichzeitig gegen Anfang der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts beendigt wurden.“

In dem Nebenchor oder der Sacristei der Kirche befinden sich unter mehreren anderen zwei Grabmäler von vorzüglicher Bildhauerarbeit. Das eine sollte das Andenken des in

Jahre 1569 verstorbenen Herzogs Wolfgang, das andere dessen Sohn Karl verewigen. Wolfgang und dessen Gemahlin sind in frommer Andacht vor Christus am Kreuze knieend dargestellt. Embleme ihrer Gesinnungen und Hoffnungen zieren und umgeben das Ganze. Eine kurze Inschrift bezeichnet die Geschichte seines Lebens und seiner Thaten, eines Fürsten, welcher selbst ohne Denkmal den zweibrückischen Landen wegen seiner wohlthätigen und weisen testamentarischen Verordnung von 1568 unvergesslich bleiben wird. — Der rohe Sinn wilder Kriegshorden hat in den Tagen der französischen Revolutionsheere dieses schöne Monument sehr beschädigt.

Im Boden der Kirche finden sich zwei Grüfte. Diese Grüfte hat der Rector Georg Christian Krollius zu Zweibrücken in seinem „Denkmal zweibrück'scher Fürsten, 1784—1785" ausführlich beschrieben und mit peinlicher Sorgfalt die dort ruhenden Fürsten aufgeführt, ihre Epitaphia aufgezeichnet und ein Rechtes geliefert. In der einen Gruft, der sogenannten Stephansgruft, fand man 1776 acht Särge der Herzoge und Herzoginnen von Zweibrücken; zu diesen brachte man 1776 aus der Gruft zu Birkenfeld noch 8 Särge dahin. Die Oeffnung dieser Gruft selbst ist enge und mit einem Stein bedeckt, den 4 eiserne Ringe zum Aufheben geschickt machen. — In der anderen, zweiten, der sogenannten Capellenkruft, befinden sich 24 Särge fürstlicher Personen, so dass im Ganzen über 40 Leichname hier ruhen, welche im Krollius sämmtlich specificirt und näher beschrieben sind.

Der königlich baierische Bezirks-Ingenieur Purreimer sagt in einem Erläuterungsbericht zu einem Restaurations-Kostenanschlage der meisenheimer Kirche vom März 1842:

„Die Grabcapelle ist sowohl gegen das Chor als auch gegen das Schiff der Kirche mit eisernen, im Stile der Kirche sehr zierlich gearbeiteten, zum Oeffnen eingerichteten Gittern versehen, deren geringe Schadhaftigkeit leicht auszubessern wäre. — Von den zertrümmerten Figuren des Wolfgang-Monumentes sind noch die verstümmelten Bruchstücke vorhanden, so dass dieses Grabdenkmal leicht wieder in den ursprünglichen Stand hergestellt werden könnte etc. Da jedoch gegenwärtig im Ganzen nur mehr fünfzehn, ziemlich gut erhaltene, ganz gleichförmig und sehr zierlich gearbeitete zinnerne Särge vorhanden sind, so ist zu vermuthen, dass die übrigen Särge bloss aus Holz bestanden haben, welche in den engen Gewölben allmählich der Fäulniss erlagen. Von den genannten 15 zinnernen Särgen sind sieben in der Steffansgruft im Schiffe der Kirche und acht in der Capellengruft enthalten. —

„Unter den an den drei Wänden in der Grabcapelle befindlichen sechs Monumenten zeichnet sich nebst dem obenerwähnten des Herzogs Wolfgang auch das seines Sohnes, Herzogs Karl I. [1]), des Stifters der jetzt regierenden königlich baierischen Dynastie, durch seine Grösse und Pracht und durch seine wohl erhaltene lebensgrosse Statue ganz besonders aus."

Ausser den beiden fürstlichen Grabgewölben, welche dieser Kirche das ehrwürdige Ansehen eines Mausoleums geben, enthält sie noch mehr als 40 Gräber und Gedächtnissmale vieler und würdiger Personen; insbesondere aus den adeligen Geschlechtern der Boose von Waldeck, der Kallenbach, der Botzheim, Sulz, Steinkallenfels, Kotteritz u. s. w.

In Folge der Ereignisse der Reformation, welche schon 1523 in diesen Landestheilen Eingang fand, ging die Eingangs dieser Mittheilungen genannte Commenthur des Johanniter-Ordens in Meisenheim allmählich ein, so dass um 1532 der letzte Vice-Comthur mit den noch übrigen 4 Priestern alle Güter, Gebände und Einkünfte des Ordens dem damals regierenden Herzoge übergab, der von nun an zwei protestantische Geistliche zum Bedienen der Kirche und der 5 mit ihr verbundenen Dörfer Callbach, Reifelbach, Schmittweiler, Breitenheim, Ober- und Unteraumbach anstellte. Bei der damaligen Glaubensveränderung ist Vieles, was an die Katholiken erinnerte, in der Kirche vertilgt worden. Der Hochaltar wurde weggeräumt und dafür im Chor der Kirche ein neuer Eingang angebracht, die alten, für die Ordensritter und die Geistlichen bestimmten und an ihre Wohnungen gränzenden kleinen Eingangsthüren wurden zugemauert, die aus Maserstein gebildete Kanzel und Emporkirche weggeräumt und durch hölzerne ersetzt. Später wurde eine aus 32 Registern zusammengesetzte Orgel in der

1) Karl I. war der fünfte und jüngste Sohn Herzog Wolfgang's, 1560 geboren und Stifter der älteren Birkenfelder oder Sponheimer Linie, welche 1671 erlosch. Karl's I. dritter Sohn, Christian I., geboren 1598, ist Gründer der jüngeren Birkenfelder oder Bischweiler Linie. Diesem folgte sein Sohn Christian II., geb. 1637, dann sein Sohn Christian III., geb. 1674, welcher der Nachfolger des Herzogs Gustav Samuel (des letzten zweibrückischen Herzogs aus der schwedischen Linie) im Herzogthum Zweibrücken wurde und der erste zweibrückische Herzog der jüngeren Birkenfelder Linie ist. Sein Sohn und Nachfolger Christian IV. lebte in morganatischer Ehe, daher bei seinem Tode 1775 sein Neffe Karl — (August Christian) — Sohn des jüngeren Bruders Christian IV. Friederich, der 1746 zur katholischen Religion übergetreten war, in der Regierung folgte. Da Karl kinderlos starb (ein einziger Sohn war vor ihm gestorben), so ging die Regierung auf den Bruder Karl's Max Joseph, geboren 1756, gestorben 1825, als König von Baiern über.

ganzen Breite des Schiffes am Thurm aufgebaut und hat die innere freie Aussicht nach dieser Seite verhüllt und ihrer Schönheit Abbruch gethan.

Das ganze Gebäude des Kirchthurms und der Kirche besteht aus grünlich-grauen, sehr weichen, dem Froste und der Nässe nicht lange widerstehenden Sandsteinen aus den Steinbrüchen bei Callbach, unweit Meisenheim.

Ingenieur Purreimer (oben gedacht) sagt in seinem Berichte:

„. . . Die Ecken, Fenster, Gewände, Schafte und Verzierungen, die Gesimse, Pyramidchen, Gurten- und Gewölberippen im Innern, so wie die Thüreinfassungen und Gewände, der unterste Sockel und die grosse durchbrochene Thurmpyramide mit den beiden Galerieen sind von Hausteinen. Da diese aber grösstentheils verwittert sind, so hat die Kirche dadurch das Ansehen einer Ruine erlangt. Die kleineren Pyramiden auf den Strebepfeilern sehen aus wie ein Sandhaufen; viele sind schon herabgefallen, und die übrigen müssen in Bälde der Sicherheit wegen hinweggenommen werden."

Hieraus ist ersichtlich, dass schon 1842 Thurm und Kirche sehr einer durchgreifenden Reparatur bedurften. Die Acten ergeben aber eines Weiteren, dass diese Reparaturbedürftigkeit bereits Ende des vorigen Jahrhunderts hervortrat. Der herzogliche Bauinspector Wahl zu Zweibrücken schreibt in einem Berichte vom 1. August 1787 von dieser Reparaturbedürftigkeit sehr dringend und empfiehlt, „dass der Maurermeister Dohm bei den Ueberschlägen gebraucht werde, der schon im arabischen Geschmack bauen half, denn sonsten möchten andere Grillen mit unterlaufen, die die Sache so lächerlich machten, als seidene Strümpfe und ein Haarbeutel einen schwarzen Husaren". Die Kosten waren damals auf 10,000 Gulden veranschlagt. Die Schwierigkeit, diese Summe zu beschaffen, und die darauf hereinbrechende französische Invasion mit ihrem zersetzenden Gefolge hemmte aber die Ausführung, und so wurde der wunderschöne Bau immer mehr Ruine. Nach der Vertreibung der Wälschen im Jahre 1815 hatte die Stadt Meisenheim nicht weniger als 906,916 Frcs. Schulden, welche den Wohlstand und die Leistungsfähigkeit der Bürgerschaft auf viele Jahre hinaus zerrütteten. Erst in den 50er Jahren machte man wieder einen Anlauf zu einer Restauration, indem die ersten Anfänge eines Thurmbaufonds sich in der Stadtcasse bildeten. Die landgräflich homburgische Regierung zeigte sich der Sache sehr günstig und sagte 5000 Gulden Zuschuss zu. Da aber ein oberflächlicher Kostenanschlag die Herstellungssumme auf 25,000 Gulden fixirte, die Stadt aber erst 1863 ihre letzten Kriegsschulden tilgte, so verfloss die Zeit, bis mit dem Ableben des letzten Landgrafen von Homburg die Sache ganz ins Stocken gerieth. Das Jahr 1866 brachte die Stadt Meisenheim an die Krone Preussen, und seitdem erst und nachdem die Thurmspitze mit Kreuzblume wegen ihrer grossen Baugefährlichkeit abgenommen werden musste, beginnt man wieder, an die Restauration zu denken. Der Architekt Schmitz zu Köln fertigte aus Auftrag der Stadt einen Kostenanschlag zur Summe von 39,000 Thlrn. (worunter 28,000 Thlr. für den Thurm allein) und einen vollendet schönen Plan von der Kirche an. Inzwischen ist der Sammelfonds für die Reparatur jedoch erst auf 4000 Thlr. angewachsen, und ohne Beihülfe des Staates wird es der kleinen nur 1800 Seelen zählenden, ohne alles Gemeindevermögen da stehenden Stadtgemeinde Meisenheim unmöglich sein, dieses schönste Denkmal gothischer Baukunst des fünfzehnten Jahrhunderts der Nachwelt zu erhalten.

Meisenheim. **Falkenhagen.**
Bürgermeister.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

XV.

Die Heiligen Antonius und Paulus, Einsiedler.

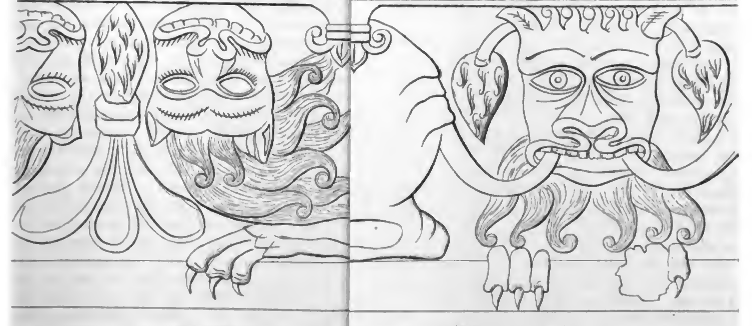
I.

Lebensbild und Legende.

Der h. Antonius wurde zu Alexandria in Aegypten geboren [1]); seine Eltern starben, als er erst achtzehn Jahre alt war, und hinterliessen ihm einen grossen Namen, einen grossen Reichthum und eine einzige Schwester, welche er zärtlich liebte; aber von seiner Kindheit an hatte er contemplative Neigungen, und jetzt, da er selbständig, reich und mächtig war, wurde er von der Furcht vor den Versuchungen der Welt und der Last der Verantwortlichkeit, welche ihm sein Reichthum auflegte, gequält.

Als er eines Tages in eine Kirche trat, um zu beten, hörte er die Worte: „Wer da verlässet Häuser oder Brüder, oder Schwester, oder Vater, oder Mutter, oder Weib, oder Kinder, oder Aecker, um meines Namens willen, der wird es hundertfältig wieder erlangen und das ewige Leben erben"; [2]) und er verliess das Haus Gottes traurig

1) Nach der Legende des Hermann von Fritzlar (Pfeiffer deutsche Mystiker I. 60) war er von königlichem Geschlechte.
2) Matth. XIX. 29; Apostelgesch. IV., 32.



Der Taufstein in Freckenhorst. (Westphalen)

… Geister in hässlichen Gestalten, geisselten ihn, zerfleischten ihn mit ihren Schwänzen und verjagten ihn aus seiner Zelle, und einer

1) Matth. XIX., 21.

2) Die Anfechtungen des h. Antonius sind mit reicher Phantasie dargestellt in seinem Leben in den Actis S. S. unter dem 17. Januar.

sehr günstig und sagte 5000 Gulden Zuschuss zu. Da aber ein oberflächlicher Kostenanschlag die Herstellungs-

1) Nach der Legende des Hermann von Fritzlar (Pfeiffer deutsche Mystiker I. 60) war er von königlichem Geschlechte.
2) Matth. XIX. 29; Apostelgesch. IV, 32.

und betrübt; und während er noch über deren Wichtigkeit nachdachte, begab er sich am anderen Tage in eine andere Kirche, und als er in dieselbe eintrat, las der Priester gerade die Worte: „Willst du vollkommen sein, so gehe hin, verkaufe alles, was du hast, und gib es den Armen, so wirst du einen Schatz im Himmel haben; und komm und folge mir nach“ [1]). Antonius betrachtete diese wiederholte Ermahnung als eine warnende Stimme vom Himmel, und er ging hin, theilte sein Erbgut mit seiner Schwester und verkaufte den Antheil, der ihn getroffen, indem er das Geld unter die Armen vertheilte; und alsdann verliess er mit keiner anderen Kleidung, als die er eben am Leibe trug, und mit seinem Stab in der Hand, die Stadt und vereinigte sich mit einer Gesellschaft von Einsiedlern, welche sich bereits früher vor den Verfolgungen der Heiden und der Sittenverderbniss ihrer Zeit geflüchtet hatten und ein gemeinsames Leben, aber in abgesonderten Zellen, führten.

Hier wohnte er nun in grosser Heiligkeit und Selbstverläugnung; und da er das Leben der Eremiten um sich her betrachtete, gedachte er die Vollkommenheit dadurch erreichen zu können, dass er von einem jeden diejenige Tugend nachahmte, wegen deren er am ausgezeichnetsten war — nämlich die Keuschheit des Einen, die Demuth eines Anderen, die stille Andacht eines Dritten. Er betete mit dem, der eben betete, fastete mit dem, der seinen Leib abtödtete, und vermengte seine Reuezähren mit dem, der weinte. So vereinigte er alle ihre Verdienste in seiner Person und wurde schon in seiner frühen Jugend Allen ein Gegenstand der Bewunderung und Ehrfurcht.

Aber der Anblick solcher bewunderungswürdigen Tugenden und solcher Heiligkeit missfiel natürlich dem Feinde des Menschengeschlechtes, der scharfsichtig genug war, um vorauszusehen, dass das Beispiel dieses bewunderungswürdigen Heiligen seine eigene Macht auf Erden vermindern und ihn vieler Anhänger berauben werde. Desshalb erwählte er sich ihn zum Gegenstande einer ganz besonderen Verfolgung und übergab ihn seinen Teufeln, auf dass sie ihn auf alle mögliche Weise quälten und marterten. [2]) Da kommen sie zu ihm in allen möglichen Gestalten, als Thiere, Ungeheuer, Fratzen, zu Fuss und zu Ross und zu Wagen, erfüllen weit umher die Luft, schreien in allen erdenklichen Misstönen, und verbreiten gräulichen Gestank. Ihr Hauptzweck ist, bald ihn zu necken und zu verhöhnen, bald ihn durch Truggestalten, namentlich köstliche Mahlzeiten und schöne Weiber, zu verlocken. Da er aber standhaft bleibt und im Gebete und Psalmiren verharret, äffen sie ihn nach und tausendstimmiges Echo wiederholt höhnend seine Gesänge. Bald nisten sie sich wie das schlimmste Ungeziefer bei ihm ein, bald schrecken sie ihn durch ungeheure Grösse. Ein Teufel wächst bis in den Himmel empor. Den Anfang machten sie damit, dass sie ihm in der Stille seiner Zelle all dasjenige zuflüsterten, was er für dieses schwierige Leben beständiger Strenge und Selbstverläugnung geopfert habe; sie erinnerten ihn an seine vornehme Geburt, an seinen Reichthum und an alle diejenigen Güter, welche er noch erreichen könnte, an das gute Essen und Trinken, an die reiche Kleidung und an die Freuden des geselligen Lebens. Sie malten ihm die Mühseligkeit der Tugend, die Gebrechlichkeit seines Körpers und die Kürze des menschlichen Lebens und sangen ihm in den süssesten Tönen vor: „Während du lebst, freue dich der guten Dinge, die für dich geschaffen worden.“ Der Heilige bemühte sich, diese Einflüsterungen des Teufels in der Stimme des Gebetes zu ersticken; er betete, bis die Schweisstropfen auf seinem Gesichte standen und der Teufel endlich aufhörte, ihm zuzuflüstern, aber nur, um zu noch stärkeren Waffen seine Zuflucht zu nehmen; denn da der Satan sah, dass seine Einflüsterungen nichts nutzten, stellte er ihm die sichtbaren Bilder verbotener Dinge vor Augen. Er kleidete seine Teufel in menschliche Gestalten; sie breiteten vor dem h. Antonius eine Tafel aus, welche mit den köstlichsten Speisen bedeckt war; sie umgaukelten ihn in der Gestalt schöner Frauenspersonen, welche ihn mit den süssesten Schmeicheleien zur Sünde zu verlocken suchten. Der Heilige sträubte sich mit aller Macht gegen diese Versuchung und betete und siegte. Aber in seiner Angst beschloss er, sich noch weiter von den Menschen und der Welt zu entfernen, und reiste, indem er die Genossenschaft der Einsiedler verliess, weit in die brennende Wüste hinein und schlug seine Wohnung in einer Höhle auf, wohin, wie er hoffte, der Satan nicht folgen könnte, um ihn zu belästigen. Er fastete strenger denn je, ass nur Einmal des Tages, oder Einmal in zwei oder drei Tagen; schlief auf der blossen Erde und weigerte sich, irgend ein lebendes Wesen zu sehen. Aber der grausame Teufel liess desshalb in seiner Verfolgung nicht nach. Da er die Lockungen der Sinnlichkeit und der Wollust bereits vergeblich versucht, gedachte er den Heiligen jetzt durch den Einfluss des Schmerzes zu besiegen. Da umschwärmten ihn Geister in hässlichen Gestalten, geisselten ihn, zerfleischten ihn mit ihren Schwänzen und verjagten ihn aus seiner Zelle, und einer

1) Matth. XIX., 21.

2) Die Anfechtungen des h. Antonius sind mit reicher Phantasie dargestellt in seinem Leben in den Actis S. S. unter dem 17. Januar.

der Einsiedler, die er verlassen und der ihm seine Nahrung zu bringen pflegte, fand ihn regungslos und anscheinend todt im Sande liegend. Da warf er das Essen, das er mitgebracht, weg und brachte den armen Dulder, indem er ihn in seine Arme nahm, nach einer der Zellen, wo er nach langer Zeit wieder zu sich kam.

Aber kaum hatte Antonius die Augen aufgeschlagen und seine Leiden gesehen, so schloss er sie wieder und verlangte nach seiner Höhle zurückgebracht zu werden. Dies geschah auch; man legte ihn auf den Boden und verliess ihn. [1]) Und Antonius schrie laut und forderte den Teufel heraus, indem er sagte: „Ha! du Erzversucher! Hast du etwa gemeint, ich sei geflohen? Sieh! hier bin ich wieder, ich, Antonius; ich fordere alle deine Niederträchtigkeit in die Schranken; ich speie dich an! Ich habe noch Kraft genug, mit dir zu kämpfen!“ Nachdem er diese Worte gesprochen, erbebte die Höhle und Satan, durch diese Herausforderung und Verhöhnung wüthend gemacht, rief alle seine Teufel herbei, und sprach: „Lasst uns ihn jetzt mit allen Schrecknissen heimsuchen, durch welche die menschliche Seele überwältigt und überwunden werden kann.“ Alsdann hörte man wilde Töne; Löwen, Tiger, Wölfe, Drachen, Schlangen, Scorpionen und alle möglichen Schreckgestalten, „abscheulicher, als die Phantasie oder die Furcht sie sich vorzustellen vermag“, kamen herbei und brüllten, heulten, zischten und kreischten ihm in die Ohren, indem sie ihm Furcht einzujagen und ihn zu betäuben suchten; aber plötzlich erschien mitten unter diesen gräulichen und hässlichen Gestalten und Tönen ein grosses Licht vom Himmel, welches auf Antonius fiel, und alle diese Schrecknisse verschwanden und der Heilige stand unverletzt auf. Und er sprach, indem er emporblickte: „O Herr Jesus Christus! wo warst du in dieser Zeit der Angst?“ Und Christus antwortete mit milder und liebevoller Stimme: „Antonius, ich war hier an deiner Seite und freute mich, dich streiten und siegen zu sehen; sei guten Muthes, denn ich werde deinen Namen in der ganzen Welt berühmt machen.“

So ward er getröstet; aber er beschloss, sich noch weiter von allem menschlichen Verkehr und aller Hülfe zu entfernen; und er ergriff seinen Stab und wanderte fort. Und als er durch die Wüste wanderte, sah er Haufen Goldes und Gefässe voll Silber auf seinem Wege liegen; er wusste wohl, dass es blosse Versuchungen des Satans seien; er mochte sie nicht einmal ansehen, sondern wandte seine Augen ab, und siehe, sie zerflossen in Luft.

Und Antonius war fünf und dreissig Jahre alt, als er sich in seine Höhle einschloss, in welcher er zwanzig Jahre lang wohnte. Während dieser ganzen Zeit sah er niemals einen Menschen, noch wurde er von Jemandem gesehen; und als er endlich wieder erschien, sah man deutlich, dass ihm wunderbarer Trost und Beistand verliehen worden, denn er war durch das Fasten, dem er sich unterzogen, nicht verunstaltet, noch sah er blass aus wiewohl er die Sonne während dieser ganzen Zeit nur sehr kärglich gesehen hat, noch war er verändert, nur dass sein Haar weiss geworden ist und sein Bart eine ehrwürdige Länge erhalten hat; er sah im Gegentheil mild und heiter aus und sprach zu Allen gütige Worte; er tröstete die Betrübten, heilte die Kranken und trieb Teufel aus; versöhnte diejenigen, welche in Feindschaft mit einander lebten, und predigte allen Menschen die Liebe Gottes und Enthaltsamkeit und Reinheit des Lebens; und Viele wurden durch sein Beispiel und seine Beredtsamkeit so ergriffen, dass sie sich in die Wüste zurückzogen und seine Schüler wurden, indem sie in im Sande ausgehöhlten Grüften und in den alten Gräbern lebten. Einmal waren mehr denn fünftausend Einsiedler um ihn und er that viele Wunder und Mirakel in der Wüste.

Als Antonius einmal Nachts in seiner Zelle sass, hörte er an die Thür klopfen, und da er hinaus ging, um zu sehen, was es gäbe, sah er einen Mann von grässlichem Aussehen und riesenhafter Körpergestalt; und er sprach: „Wer bist du?“ Der Fremde antwortete: „Ich bin der Satan, und komme, um dich zu fragen, wie es denn komme, dass du und alle deine Schüler, wenn ihr in eine Sünde fallet, oder wenn euch etwas Böses widerfährt, die Schuld und Schmach auf mich wälzt und mich mit Verwünschungen beladet?“ Und Antonius sprach: „Haben wir etwa nicht Ursache dazu? Gehst du nicht herum und suchest, wen du verschlingen kannst, und versuchest und quälest uns? Und gibst du nicht Vielen Anlass zum Falle?“ Und der Teufel erwiederte: „Das ist nicht wahr; ich thue nichts von alle dem, dessen die Menschen mich bezichtigen; sie sind selbst Schuld daran; sie verlocken sich selbst gegenseitig zur Sünde, und schieben dann niederträchtiglich die Schuld auf mich; denn seitdem Gott auf die Erde gekommen und Mensch geworden ist, um die Menschen zu erlösen, hat meine Macht ein Ende. Ach! ich habe keine Waffen, ich habe keine Wohnstätte, und kann, da es mir an Allem gebricht, nichts mehr ausrichten. Die Menschen sollen sich nur über sich selber beklagen, nicht über mich; nicht ich, nein, sie selbst sind an ihren Sünden Schuld!“

1) In der Galerie zu Berlin befindet sich (Nr. 1138) ein seltsames groteskes Gemälde von Jerome Bosch; aber die Mönche werden im Kataloge Teufel genannt.

worauf der Heilige, über so viel Verstand und Wahrheit aus dem Munde des Teufels erstaunt, erwiederte: „Obgleich du der Vater der Lüge genannt wirst, hast du in diesem Stücke gleichwohl die Wahrheit gesprochen und sogar auch hiefür sei der Name Jesu Christi gepriesen!“ Und als der Satan den heiligen Namen des Erlösers vernahm, verschwand er mit lautem Geschrei in der Luft; und Antonius sah, als er hinaus schaute, nichts als die Wüste und die Finsterniss der Nacht.

Ein anderes Mal, als die um ihn versammelten Einsiedler sich mitsammen unterredeten, entstand die Frage, welche von allen Tugenden zur Vollkommenheit am nothwendigsten wäre. Der eine sagte: die Keuschheit, ein Anderer: die Demuth, ein Dritter: die Gerechtigkeit. Antonius schwieg still, bis alle ihre Meinung abgegeben hatten, und sprach dann: „Ihr habt alle gut gesprochen; aber keiner von euch hat das Richtige gesagt; die zur Vollkommenheit nothwendigste Tugend ist die Klugheit; die tugendhaftesten Handlungen der Menschen sind, wenn nicht die Klugheit sie leitet und regiert, weder Gott gefällig, noch den Andern dienlich, noch uns selber nützlich.“

Und nachdem er das hohe Alter von neunzig Jahren erreicht, und fünfundsiebenzig in der Wüste gelebt, ward sein Herz durch den Gedanken erhoben, dass Niemand so lange in der Einsamkeit und Selbstverläugnung gelebt habe, denn er. Aber da hatte er in tiefer Mitternacht ein Traumgesicht und eine Stimme sprach zu ihm: „Es gibt einen Mann der heiliger ist, denn du; denn Paul der Einsiedler hat neunzig Jahre lang in der Wüste Gott gedient und Busse gethan.“ Und als Antonius erwachte, beschloss er, aufzubrechen und Paulus aufzusuchen, und er ergriff seinen Stab und machte sich auf den Weg. Als er durch die Wüste wanderte, begegnete er einem Wesen, das halb Mensch und halb Pferd war und von den Dichtern „Centaur“ genannt wird, und er fragte dasselbe um den Weg nach der Höhle des h. Paulus, worauf der Centaur, der nicht verständlich sprechen konnte, mit der Hand auf dieselbe hindeutete, und als er weiter wanderte und in ein tiefes enges Thal kam, begegnete er einem Satyr; und der Satyr verneigte sich vor ihm und sprach: „Ich bin eines derjenigen Wesen, welche in den Wäldern und Feldern herumschwärmen und von den blinden Heiden als Götter verehrt werden. Aber wir sind sterblich, wie du weisst, und ich bitte dich, für mich und mein Volk zu deinem Gotte, der auch mein und Aller Gott ist, zu beten.“ Und als Antonius diese Worte hörte, rannen ihm die hellen Thränen über sein ehrwürdiges Gesicht herab und benetzten seinen weissen Bart und er streckte seine Arme gegen Theben hin aus und sprach: „Also das sind eure Götter, ihr Heiden! Weh euch, wenn solche Wesen, wie diese, den Namen Jesu Christi bekämpfen, den ihr, blinde und verkehrte Menschen, verläugnet!“

So setzte der h. Antonius an diesem und dem folgenden Tage seine Reise fort und kam am dritten Tage früh Morgens bei einer Höhle an, über welcher gewaltige wilde Felsen hingen und an der ein Palmbaum stand und sich eine Quelle befand, und hier traf er den Einsiedler Paulus, der neunzig Jahre lang in dieser Einsamkeit gewohnt hatte.

Dieser ehrwürdige Greis liess ihn aber nicht ohne Schwierigkeit und erst seinen inständigen Bitten und Thränen nachgehend ein. Alsdann umarmten sich diese beiden heiligen Männer, indem sie sich eine Weile einander ansahen, mit Thränen der Freude und setzten sich an der Quelle nieder, welche sich am Eingang der Höhle befand. Und Paul fragte den Antonius nach der Welt und ob es noch Götzendiener gebe, und um viele andere Dinge, und sie unterhielten sich lange mit einander. Während sie sich, den Ablauf der Zeit und die Bedürfnisse der Natur vergessend, so mit einander unterhielten, kam ein Rabe, welcher sich auf dem Baume niederliess und alsdann nach einer kleinen Weile wieder fortflog und einen kleinen Laib Brod mitbrachte, den er unter sie herabfallen liess. Da pries der h. Paulus, seine Augen erhebend, die Güte Gottes und sprach: „Sechszig Jahre lang hat mir Gott täglich einen halben Laib gebracht; aber weil du gekommen bist, lieber Bruder, sieh, ist die Portion verdoppelt und wir werden wie Elisäus in der Wüste gespeist. Da entstand unter den beiden heiligen Männern aus Bescheidenheit und Demuth ein Streit darüber, welcher von ihnen das Brod brechen sollte; endlich ergriffen beide den Laib und brachen ihn mitsammen entzwei. Alsdann assen sie und tranken aus der Quelle und dankten Gott. Hierauf sprach Paul zu Antonius: „Lieber Bruder! Gott hat dich hieher gesandt, auf dass du meinen letzten Athemzug aufnehmest und mich begrabest. Gehe und kehre nach deiner Wohnung zurück. Bring den Rock, den dir der h. Bischof Athanasius gegeben, hieher und wickle mich darein und lege mich in demselben in die Erde. Antonius wunderte sich höchlich, als er diese Worte hörte, denn Niemand wusste, dass Athanasius ihm einige Jahre zuvor einen Rock geschenkt; aber er konnte nur weinen, und er küsste den greisen Paulus und verliess ihn und kehrte nach seinem Kloster zurück. Und da er nur an Paulus dachte, nahm er den Rock herab und begab sich wieder auf den Weg und eilte, da er befürchtete,

Paulus möchte seinen letzten Athemzug gethan haben, ehe er bei seiner Höhle ankam. Als er etwa noch drei Tagereisen von derselben entfernt war, hörte er plötzlich eine entzückende Musik, und da er emporblickte, sah er den Geist des h. Paulus, glänzend wie ein Stern und weiss, wie frisch gefallener Schnee; derselbe wurde von den Propheten und den Aposteln und einer Schar Engel emporgetragen, welche Triumphgesänge sangen, als sie ihn durch die Lüfte trugen, bis sie verschwunden waren. Alsdann fiel Antonius auf sein Angesicht nieder und streute Staub auf sein Haupt, weinte bitterlich und sprach: „Ach, lieber Paulus! lieber Bruder, warum hast du mich verlassen? warum habe ich dich erst so spät kennen gelernt, um dich so bald zu verlieren?“ Und nachdem er so gejammert, stand er schleunigst auf und eilte mit der ganzen Schnelligkeit, deren seine alten Glieder noch fähig waren, nach der Höhle des h. Paulus, und fand, nachdem er sie erreicht, Paulus in betender Stellung todt. Er nahm ihn hierauf in seine Arme, drückte ihn an seine Brust, vergoss viele Thränen, und las über seinen kalten Ueberresten die Todtengebete. Nachdem er dies gethan, erwog er, wie er ihn begraben möchte, denn er war nicht mehr kräftig genug, um ein Grab zu graben, und das Kloster war drei Tagereisen entfernt. Und er dachte: „Was ist da zu thun? Wollte Gott, ich könnte an deiner Seite liegen, lieber Bruder!“ Als er diese Worte sprach, siehe da kamen zwei Löwen über die Sandwüste auf ihn zu, und als sie den Leichnam des Paulus liegen und den Antonius an dessen Seite weinen sahen, drückten sie durch Brüllen nach ihrer Weise ihr Mitleid aus und fingen an mit ihren Pfoten im Sande zu wühlen und hatten in kurzer Zeit ein Grab gegraben. Als Antonius dies sah, wunderte er sich, segnete sie und sprach: „O Herr, ohne dessen Wissen kein Laub am Baume verdorren und kein Sperling vom Dache fallen kann, segne diese Geschöpfe, welche den Todten so geehrt, nach ihrer Natur.“ Und die Löwen zogen ab.

Hierauf nahm Antonius den Leichnam und legte ihn, nachdem er ihn in den Rock des h. Athanasius gewickelt, ehrerbietig in das Grab.

Nachdem dies alles geschehen, kehrte er nach seinem Kloster zurück und erzählte Alles seinen Schülern, und nicht nur sie glaubten es, sondern auch die ganze katholische Kirche, so dass der h. Paulus ohne ein anderes Zeugniss heilig gesprochen und allgemein als ein Heiliger verehrt wurde.

Nach Diesem lebte Antonius noch vierzehn Jahre, und als er in seinem hundert und fünften Jahre stand, sagte er seinen Schülern, dass er bald sterben müsse, und sie wurden vom tiefsten Schmerz ergriffen und fielen ihm zu Füssen und küssten ihn und badeten ihn mit Thränen, indem sie sprachen: „Ach, was werden wir ohne Dich auf Erden thun, o Antonius, unser Vater und Freund!“ Aber er tröstete sie. Er begab sich hierauf dann mit einigen Mönchen an einen einsamen Ort und forderte ein feierliches Versprechen von ihnen, dass sie den Ort, wo er begraben liege, Niemandem entdecken würden. Alsdann that er, während man um ihn herum betete, seinen letzten Athemzug, hochbejahrt und voll guter Werke. Und die Engel nahmen seinen Geist in Empfang und trugen ihn hinauf zu den ewigen Höhen, zum Genusse der ewigen Freuden.

(Schluss folgt.)

Abt Vogler's Choral-System.

Mitgetheilt von B. M.

(Schluss.)

Ueberhaupt ist es für einen Harmonisten sehr wichtig, sich einen deutlichen Begriff von vier verschiedenen Epochen, welche die Tonleiter gehabt, machen zu können. Die erste Tonleiter war H, die ich die myxophrygische nenne; hierin ist auch die phrygische Tonart gegründet. Die zweite war die A-Leiter, die Pythagoras eingeführt; hierin ist die äolische und dorische Tonart gegründet. Die dritte entstand durch einen neuen Zusatz vom griechischen Gamma (eine Erfindung des aretinischen Benedictiners Guido); hierin ist die myxolydische und ionische Tonart begründet. Endlich aber veranlasste das dunkle Gefühl von drei harmonischen Dreiklängen allmählich die Schöpfung der harten Leiter, wo die ionische Tonart (das harte C) den Meister spielt, und die lydische mit einbegriffen ist.

In der Choralbegleitung muss alles vermieden werden, was den profanen Theaterstil charakterisirt. Hingegen sollen weiche Tonarten, die das Herz zur Andacht stimmen, Bindungen, Anhaltungen, die vorzüglich auf der Orgel Wirkung thun, Verkettungen von Uebelklängen u. s. w. eingeführt werden.

Die Schlussfälle theilen sich der Melodie zufolge in authentische und plagalische. Der einzige Schlussfall von V zu I ist authentisch; alle übrigen Schlussfälle sind plagalische.

Die dorische, lydische, äolische und ionische Tonarten können authentische Schlussfälle haben. Die

myxolydische ist keines authentischen Schlussfalles fähig. Dass bei der äolischen Tonart das *gis* eingeführt wird, ist eine unvermeidliche Nothwendigkeit, weil bei der äolischen nicht der plagalische Schlussfall, wie bei der myxolydischen Statt findet. Die phrygische Tonart kann keinen eigenen Schlussfall haben und muss sich mit einem scheinbar plagalischen begnügen, der mehr einer Umkehrung des authentischen Schlussfalles zur äolischen Tonart (d. i. von I zu V) gleicht.

Man sieht hieraus, dass die Choralbegleitung sich nicht so genau an die Toneinheit (wie die musicalische) halten könne, sondern mit einem ihr eigenen edlen Schwung, um Entscheidung zu erzielen, fremde Töne einführe, die eine (von aller gewöhnlichen Musik) ganz ausgezeichnete Wirkung thun; dies ist hauptsächlich bei der phrygischen der Fall.

Die ionische Tonart kann, nebst der authentischen, noch zwei verschiedene plagalische Schlussfälle annehmen, nämlich von IV zu I und von VII zu I.

Die Schlussfälle haben mit dem Umfange der Melodie nichts gemein und können ebenso den plagalischen Tonarten als den authentischen zukommen; und was von der dorischen Tonart gesagt worden, versteht sich auch von der hypodorischen u. s. w.

Es lässt sich nun leicht einsehen, dass wegen Mangels an solchen Kenntnissen damals die Organisten den Choral nach Willkür ummodeln zu dürfen glaubten.

Wie konnte bei den tief gewonnenen Ansichten Vogler mit den bisherigen unheiligen, die Andacht störenden Choralbegleitungen zufrieden sein! Wie mussten diese sein Gemüth verwunden!

Daher sein Umändern der Seb. Bach'schen Choräle, welches ihm so viel Verdruss und so viele Feinde zuzog. Dass Vogler nie daran dachte, den Verdiensten dieses grossen Mannes zu nahe zu treten, beweiset das über ihn ausgesprochene Urtheil.

Seite 47 schreibt Vogler:

„Ehe ich meine Theorie schliesse, halte ich mich verpflichtet, auch unnöthige Gewissensangst von Choralschülern abzuwenden und leere Hirngespinnste von verbotenen Sätzen zu verscheuchen. Man hat nämlich meine Choräle dreierlei Fehler beschuldigt: dass ich a) Zwischenklänge (Durchgänge), b) Uebelklänge (Vorhalte) und c) Quartsext-Accorde eingeführt habe.

1) Die Zwischenklänge richten sich nach der Leiter und nach dem Umfange der Tonart. In den griechischen Tonarten hat die Leiter mehr Charakter, als in dem musicalischen Stile, und eben desswegen sind die Zwischenklänge dort mehr von Bedeutung und finden weniger Anstand, weniger Beeinträchtigung von fremden Tönen, welche die hohe, edle Einfalt ohnehin ausschliesst. Aber die Zwischenklänge, so vortheilhaft sie in den Mittelstimmen sind, so auffallend würde ihr Missstand in den äusseren Stimmen werden. Die Choral-Melodie verträgt schlechterdings keinen Zusatz. Der Bass lässt eben so wenig kleine Noten zu. Dies schadet seiner eigenthümlichen Gravität. Wenn man also von Zwischenklängen in Absicht auf den Choral einen Richterspruch thun will, so muss man darauf bestehen, dass sie in den Mittelstimmen ebenso vortrefflich angebracht sind, als unschicklich in der Melodie und im Basse.

2) Die Uebelklänge können beim Choral keine andere Wirkung hervorbringen, als die Mittelstimmen mehr zu verketten oder auch selbst die äusseren Stimmen enger an die Harmonie anzuklammern. Dass man ohne alle Uebelklänge die Orgelbegleitung bestreiten könne, gebe ich auch zu; dass man aber auf das Grosse, Erhabene, Majestätische, auf die Bindungen, Verkettungen der Töne, mit dem gleichsam dazu geschaffenen, harmonischen Chore, der Orgel, die vorzugsweise vor allen anderen Instrumenten durch das Anhalten und Zurückhalten stärker, durchdringender und allgewaltiger wird, Verzicht leisten solle, würde gar nichts beweisen.

3) In Ansehung des Quartsext-Accordes muss man den guten Gebrauch vom Missbrauche trennen. Dass eine steife Folge von Hauptklängen im Basse ekelhaft wird, die Umwendungen hingegen Mannigfaltigkeit erzeugen; dass, wenn in zwei Stufen der Melodie der Hauptklang schon liegt, der Bass sie nicht aufnehmen dürfe, ist bekannt; denn die Steifheit in der Lage hat beinahe so viel Anstössiges als die Concurrenz von zwei verbotenen Octaven. Wer kann aber für alle Zeit den Quartsext-Accord ausschliessen, wenn ich Fälle aufweise, wo er vortheilhaft, nöthig, unvermeidlich ist?"

(Cäcilia.)

Die Restauration der Nonnenkirche zu Fulda.

Die jüngst grösstentheils vollendete Restauration der hiesigen Benedictiner-Nonnenkirche gibt uns im Interesse der Kunst auf dem kirchlichen Gebiete Veranlassung zu einer speciellen Besprechung.

Die Erbauung der genannten Kirche während des zweiten Viertels des 17. Jahrhunderts fällt gerade in eine Epoche, in welcher durch die zur Zeit in allen Schichten — namentlich der germanischen Bevölkerung — eingetretene Gährung von einer eigenthümlichen Kunst nicht die Rede sein kann.

Der herrschenden Richtung der Zeit nach hätte der Bau in den jener Zeit zunächst liegenden Renaissanceformen errichtet sein sollen, welchen auch einzelne Theile des Aeusseren entsprechen.

Für die Gestaltung des Ganzen indess, welche sich im Wesentlichen aus dem angenommenen Deckensystem ableitet, blieb die durch Zugrundelegung des mittelalterlichen Kreuzgewölbes bedingte Bauweise die bestimmende. Sobald also eine harmonische Wirkung erzielt werden sollte, war es nöthig, die Decoration und das Mobiliar mit der Grundidee des Baues in Uebereinstimmung zu bringen.

Ob und wie weit dies in dem ursprünglichen Plane gelegen, lässt sicht nicht bestimmen, da der während des Baues herrschende Krieg die Vollendung verzögert und mit ihr auch durch gleichzeitige Anwendung verschiedener Stilmotive Abweichungen aufgetreten sind, bei welchen jede einheitliche Wirkung geopfert wird.

So gehörten Reste einer älteren Bemalung — so weit sich unter der Weisse erkennen liess — theils mittelalterlichen, theils Renaissance-Motiven an, während die Altäre einer mehr zopfigen Renaissance zuzurechnen waren; beidem gegenüber erschien der rein gothische Baukörper in scharfem Contraste.

Für die Restauration war es daher Sache des leitenden Architekten, unter Erfassung des aus der späteren mittelalterlichen Bauweise zu abstrahirenden Princips die einheitliche Lösung der vorliegenden Aufgabe anzustreben.

Als realer Ausgangspunct ergab sich die eigenthümliche Disposition der Anlage mit ihrem monumental zu gestaltenden Nonnenchor im Westen, und dem kryptenartig unterbauten hohen Chore im Osten, welche beide zu originellen Einrichtungen Veranlassung gaben. Den idealen Ausgangspunct boten die Altäre, deren beizubehaltender figuraler Gedanke in seiner Entwicklung zugleich die leitende Idee für die Wandmalereien abgab.

Während ersteres vorzugsweise die Aufmerksamkeit als Constructeur in Anspruch nimmt und sein wesentlicher Werth in der Uebereinstimmung der producirten Form mit dem zu Grunde gelegten Materiale unter strenger Erfüllung des geförderten Zweckes liegt, beansprucht letzteres eine freiere Behandlung des Stoffes, eine mehr symbolische als wirkliche Beziehung zum Baue und stellt so in seiner didaktischen Darstellungsweise den lebendigen Uebergang zur Unterweisung dar. Das Centrum derselben bildet der reich sculptirte Hochaltar, welcher in vier um das Tabernakel gruppirten Reliefs das Leben der seligsten Muttergottes darstellt. Sie beginnen mit der Verkündigung, deuten die Kindheit Jesu an, und schliessen mit der Krönung Maria's. Rechts und links begränzen unter schützenden Baldachinen die hh. Benedictus und Scholastica als Patrone des Ordens den Altar. Das Tabernakel entwickelt sich zu einem thurmartigen Gebäude, welches oberhalb des Expositoriums den verklärten Weltheiland aufnimmt, dessen Blick nach Westen gerichtet ist und hiedurch eine Beziehung zu den Bildern der Westwand herstellt.

Der nördliche Seitenaltar enthält den gekreuzigten Heiland mit Maria und Johannes, in runden Figuren zu einer architektonischen Gruppe verbunden; die Formen sind streng, das Kreuz dominirt, Alles weist auf das Opfer hin. Die seitlichen Abschlüsse dieses Altares werden durch die hh. Bonifacius und Sturmius gebildet, welche in ihrer exponirten Stellung zugleich den Muth und die Entschlossenheit symbolisiren, mit der sie als Verbreiter des Christenthums gewirkt haben. Der südliche Seitenaltar, der h. Elisabeth geweiht, zeigt im Gegensatze zu dem plastischen Bildwerke der Kreuzigung das „Rosenwunder" in einem Gemälde, dessen Idee sich mit der ersteren darin ergänzt, dass durch die Kraft des Glaubens an die Erlösung durch Christi Leiden das Wunder geschehen konnte. Alles athmet selige, trostvolle Liebe, wozu in der That die herrliche Legende das beste Motiv abgab.

Während die figurale Idee des Hauptaltares als in sich abgeschlossen betrachtet werden konnte, setzt sich die der Seitenaltäre in den über denselben angeordneten Wandbildern noch fort und findet erst in letzteren ihren Abschluss, und zwar über dem Kreuzaltare in der Himmelfahrt Christi, über dem Elisabethenaltare in der Maria's — bei ersterer in directer, bei letzterer in symbolischer Beziehung.

Mit ihnen findet die Ostwand des Schiffes, welches sich in dieser Weise zu einem gewaltigen Rahmen für den hohen Chor gestaltet, ihren Ideenschluss.

Die anstossenden Längswände mit ihren nach Innen mächtig vorspringenden Pfeilern „als Trägern des Gewölbes" nehmen sodann auf ihren Vorderflächen, so weit diese in das Laienschiff hinabreichen, die 12 Apostel als Bilder auf, welche mit Bezug auf die Worte „Gehet hin in alle Welt etc." concipirt sind; auch werden dieselben an ihrem Platze als „Träger der christlichen Kirche" symbolisirt.

Weiter nach Westen soll als Erfolg der Lehre Christi auf geeigneten Wandflächen die Geschichte des Ordens ebenfalls in einem Cyklus von Wandbildern dargestellt werden.

Ihnen schliessen sich endlich auf der Westwand Engelsbilder mit Posaunen an, welche an das jüngste

Gericht erinnern, während dieses selbst als Glasmalerei in der oberen Partie der drei Westfenster als Eine Composition zu arrangiren sein würde.

Um den gesammten Lichteffect des Innern zu mildern, würde es endlich wünschenswerth sein, sämmtliche Fenster mit Glasmosaiken, wenn auch einfachster Art, zu schmücken.

Die Ausführung der Arbeiten gehört grösstentheils Kräften der Stadt Fulda an und sind die Arbeiten durchweg mit Eifer und Liebe gefertigt, so dass wer auch an der Restaurationsarbeit Theil genommen, sich gern seines Werkes freuen darf.

Zu wünschen wäre nur, dass solche Arbeiten nicht vereinzelt aufträten, sondern einem Stock von tüchtigen Handwerkern Gelegenheit geboten würde, seine Talente unausgesetzt zu verwerthen; denn nur dadurch wird das Handwerk wahrhaft gehoben, wird die Kunst wahrhaft gefördert werden.

Das gute Beispiel, welches die Benedictinerinnen hier gegeben, durch die vorliegende Restauration, die sie nach Kräften bemüht sind, noch weiter zu vervollständigen, bis sie dem „Herrn" ein Haus bereitet, das seiner würdig ist, wird hoffentlich auch weiteren Anlass zu anderen Arbeiten im wahrhaft kirchlichen Sinne geben.

P. Zindel.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Aus Anlass der Erörterungen über die Frage, ob das grosse Westportal-Fenster unseres Domes doppeltes Maasswerk erhalten muss, wie solches der alte Meister bereits angelegt hat, ist in diesen Blättern auf mehrere derartige Bildungen an hervorragenden Baudenkmalen des Mittelalters hingewiesen worden. Wie unzweifelhaft auch für jeden Unbefangenen die Antwort auf diese Frage sein mag, so dürfte doch wohl die Notiz ein gewisses Interesse darbieten, dass auch die Fenster zweier Stockwerke des frankfurter Domthurmes, eines Prachtwerkes des 15. Jahrhunderts, mit doppeltem Steinwerke versehen sind. Bekanntlich ist dieser Thurm vor einigen Jahren durch Brand dermaassen beschädigt worden, dass eine durchgreifende, theilweise einem Neubaue gleichkommende Restauration desselben sich in der Ausführung befindet. Sicherem Vernehmen nach ist es den mit dieser Aufgabe Betrauten nicht in den Sinn gekommen, die Beibehaltung des doppelten Maasswerkes in Frage zu stellen. A. R.

Wien. Architekt Franz Schulz, oder wie er sich als Ungar nannte, Schulz Ferencz, einer der begabtesten Schüler Friedrich Schmidt's in Wien, in welchem namentlich die virtuose Zeichenfertigkeit der neueren Gothiker einen glänzenden Vertreter besass, ist nach längeren Leiden, 32 Jahre alt, zu Pesth gestorben. Neben den Zeichnungen, die er schon früher mit gleichstrebenden Genossen für die Publicationen der Wiener Bauhütte geliefert hatte, sind es namentlich seine Reiseskizzen aus Italien und Spanien gewesen, die seinen Namen in den letzten Jahren bekannt gemacht hatten. Einzelnes davon ist in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht worden, während eine Darstellung der Alterthümer Gerona's als selbständiges Werk von ihm erschienen ist, dem sich andere in ähnlicher Weise anschliessen sollten; der jugendliche Enthusiasmus, mit dem er seiner Zeit über die „Entdeckung" der gothischen Bauten auf Palma an seinen Meister berichtet hatte, war Veranlassung, dass diese Nachricht durch fast alle Kunstblätter ging. Als ein selbständiges Bauwerk von ihm wird uns das königlich ungarische Jagdschlösschen in Masca genannt; die grosse Hauptaufgabe, an welche er nach seiner Rückkehr in die Heimath die Kraft seines nunmehr leider so früh zusammengebrochenen Lebens gesetzt hatte, war die Restaurirung des berühmten mittelalterlichen Königsschlosses Vajda Hunyad.

Paris. Im Louvre zu Paris, berichtet Köstlin im Christl. Kunstbl., ist seit einiger Zeit ein Bild von Raphael Sanzio ausgestellt, welches bisher weniger bekannt gewesen ist, aus dem einfachen Grunde, weil es sich im Privatbesitz befand und desswegen den vielen Verehrern des genialen Meisters nicht leicht zugänglich war. Raphael malte das Bild in seinem einundzwanzigsten Lebensjahre, 1504, für die Mönche des Klosters St. Antonio di Padua in Perugia. Das Kloster verkaufte das Bild im Jahre 1678 und so kam es nach Rom, wo es bis 1802 in der Galerie der Colonna aufbewahrt wurde. Ferdinand V., König der beiden Sicilien, erwarb es im Jahre 1802 und liess es nach Neapel bringen, wo es eine Hauptzierde des königlichen Palastes bildete. Jetzt ist es hier durch einen gewissen Bermudez da Castro, Herzog von Ripaldo, dem Verkauf ausgesetzt. Der enorme Preis (1 Million Franken) hat bis jetzt den Minister der schönen Künste, Maurice Richard, abgehalten, das werthvolle Gemälde für die Galerie des Louvre zu erwerben.

Eine genügende Beschreibung von dem Bilde zu geben, ist wohl unmöglich, zumal da von demselben noch keine photographischen Abdrücke existiren, auf welche sich die Beschreibung beziehen könnte. Wenn wir dennoch einige Züge zu geben wagen, so geschieht es nur, um den vielen Verehrern Raphael's eine Idee von der Bedeutung und dem Werthe dieser weiteren Madonna zu geben.

Das Bild ist seinem Zwecke nach ein Altarbild; ein Goldrahmen scheidet es in zwei Theile, einen oberen und einen unteren.

Im unteren Felde bildet den Mittelpunct die Madonna, sitzend auf einem Throne von schwarzem Marmor und gekleidet in ein mit Sternen besetztes schwarzes Gewand. Wenn wir unserem Eindrucke glauben dürfen, so ist diese Madonna noch nicht, wie die späteren Madonnen Raphael's, das Bild der natürlichen edlen Weiblichkeit, vielmehr gleicht sie der entsagenden Himmelsbraut, die auf der Erde nicht zu Hause ist. Das Haupt ist still geneigt, die Augen sind von den Augenlidern beinahe ganz bedeckt; der Ausdruck ihres Gesichtes ist eine feiernde Andacht. Auf dem Schoosse hält sie das Jesuskind, ein Bild natürlicher, frischer Kindlichkeit, welches dem auf den unteren Stufen des Thrones spielenden Johannes die zarten Aermchen lächelnd entgegenstreckt. Johannes verräth beinahe keinen Unterschied von Jesus in Bezug auf das Alter, was im Vergleiche mit anderen Bildern der heiligen Familie bemerkenswerth ist. Auf beiden Seiten des Thrones stehen, in fast steifer Symmetrie, die h. Katharina und die h. Dorothea; an diese schliessen sich zwei männliche Figuren an voll nervigen Ausdrucks. Im oberen Felde, den Himmel vorstellend, erblicken wir Gott Vater, der segnend über dem Throne unten

die Hände ausbreitet; der wallende graue Bart und die graue Gewandung erinnern fast an einen altkirchlichen Metropoliten, zu seiner Rechten und Linken schweben Engel, betend, mit gekreuzten Armen der eine, mit gefaltenen Händen der andere.

Will man das unsagbare Etwas, das über dem ganzen Bilde schwebt, mit Worten ausdrücken, so käme es vielleicht dem unmittelbaren Eindrucke am meisten gleich, wenn wir sagen: es ist feiernde Andacht, was aus diesem Bilde uns anweht; es ist eine Gruppe voll Energie und Kraft, von tiefer Andacht ergriffen.

Schon der erste Blick verräth, dass wir noch ein Jugendwerk Raphael's vor uns haben. Ein oberflächlicher Beobachter würde es eher dem Fürsten der umbrischen Schule Pietro Vanucci (Perugino) zuschreiben, als dessen grossem Schüler. Die Manier im Colorit und die steife, beinahe staffagenhafte Symmetrie würden einen solchen Irrthum entschuldigen. Die Farbentöne sind grell, die Harmonie ist hart; wir suchen vergeblich jene wunderbar weiche, unendlich süsse Harmonie, jenen hinreissenden Schmelz in den Farbentönen, der Raphael's Meisterwerke auszeichnet. Auch die Conturen zeigen im Vergleiche mit dem späteren Raphael etwas Schülerhaftes, insbesondere scheinen uns die Frauenköpfe von einer gewissen Monotonie nicht ganz frei zu sein.

Dennoch schlummert schon im Erstlingswerk der Riesenmeister. An jedem Zug ist er zu erkennen. Eine Vergleichung z. B. mit dem Bild Madonna und Bambino von Vanucci zeigt bei aller scheinbaren Aehnlichkeit den Unterschied des Schülers vom Lehrer. Während in dem Bilde in den Gestalten des Lehrers sich eine ungetheilte Stimmung ausprägt und alle Gestalten nur ihr zu Liebe geschaffen scheinen, sind es beim Schüler wirkliche, realistische Gestalten, fertige, volle Individuen für sich, die von dem Gefühle der Andacht ergriffen sind. Zumal die Kindergestalten lassen unzweideutig den unerreichbaren Mozart der Maler erkennen.

Ob das Bild schliesslich doch dem Louvre verbleiben soll, ist noch unbekannt. So viel man hört, wäre der Verkäufer schon auf 600,000 Franken heruntergegangen. Für Staats-Galerieen, die von dem ersten Meister in der Malerei nur Copieen besitzen, ist hier Gelegenheit geboten, ein Original zu erwerben, das, wenn auch noch ein Jugendwerk, den Meister und seine Art vollständig erkennen lässt, somit ein werthvollerer Gegenstand des eingehenden Studiums für Kunstschüler sein dürfte, als alle Copieen, die, wenn sie auch noch so gut sind, das Original — zumal für die Kunstschüler selbst — nie erreichen, geschweige denn ersetzen können.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Aufruf zur Beisteuer für die Wiederherstellung des Strassburger Münsters.

Das Münster zu Strassburg, gleich unserem Dome eines der erhabensten Denkmäler deutscher Baukunst und Frömmigkeit, ist der gänzlichen Zerstörung während der Belagerung kaum entgangen und bedarf der schnellen Herstellung des abgebrannten Daches und anderer Theile, um vor weiterem Verfalle bewahrt zu werden.

Die Bewohner Strassburgs sind selbst ausser Stande, gegenwärtig auch nur die nothwendigsten Mittel zur Wiederherstellung zu beschaffen, und hat sich desshalb das dortige Domban-Comité in einem Aufrufe um „Unterstützung zur Förderung des hehren Zieles“ nach aussen hin gewendet. Wie nicht anders zu erwarten, hat dieser Aufruf, ungeachtet der Ungunst der Zeiten, in Köln, dass sich beim Ausbau seines eigenen Domes so grossartiger Beihülfe von [illegible] erfreut, sofort die Theilnahme wach gerufen.

Die Unterzeichneten sind als Comité zusammengetreten, um durch

Entgegennahme von Geldspenden zum Zwecke der Herstellung des Strassburger Münsters

dieser Theilnahme einen thatsächlichen Ausdruck zu geben.

Kaum sind drei Monate verflossen, seit wir mit banger Besorgniss auf die Gefahren hinblickten, die unserem Dome, die unserer Vaterstadt drohten. Die Vorsehung hat diese Gefahren von uns und unserer Provinz gnädig abgewendet und können wir heute am besten unseren Dank dadurch beweisen, dass wir nach Kräften und ohne Zögern helfen, die Wunden zu heilen, die nun unserer rheinischen Schwesterstadt geschlagen worden.

Gaben bitten wir an unseren

Schatzmeister Herrn D. Leonardt, Schildergasse Nr. 107 und 109,

oder an einen der Unterzeichneten zu richten. Das Verzeichniss der Gaben wird von Zeit zu Zeit durch die Tageeblätter veröffentlicht und über dieselben Rechnung abgelegt werden.

Die Redactionen von Zeitungen werden um Aufnahme dieses Aufrufes gebeten.

Köln, am 11. November 1870.

Das Comité:

Fr. Baudri, Stadtverordneter, Vorsitzender. **Fritz Graf Beissel von Gymnich**, Major a. D. **H. I. Boelling**, Ober-Procurator. **Dr. Chargé**, Schul-Inspector. **R. Esser II. jun.**, Adv.-Anwalt, Schriftführer. **Dr. Ewich**, Arzt. **P. Fuchs**, Bildhauer. **A. Halm**, Dom-Capitular und Dompfarrer. **H. J. Jungbluth**, Kaufm. **Fr. Koch**, Maurermeister. **A. Lange**, Architekt. **D. Leonardt**, Kaufm., Schatzmeister. **J. Raschdorff**, Baurath, Stadtbaumeister. **A. Reichensperger**, App.-Ger.-Rath. **C. Ringe**, Staats-Procurator. **Dr. Schellen**, Director der Realschule. **Dr. Schwarz**, Regierungs-Medicinalrath. **J. Stroever**, Stadtverordneter. **von Thimus**, App.-Ger.-Rath. **Th. Wolff**, Stadtverordneter.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 24. — Köln, 15. December 1870. — XX. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die berühmtesten Heiligen in der bildenden Kunst.

Von B. Eckl in München.

XV.

Die Heiligen Antonius und Paulus, Einsiedler.

II.

Kunst.

Die Andachtsbilder *Paul's* des Einsiedlers stellen ihn gewöhnlich als einen hochbejahrten, mageren, halbnackten, nur mit einer Palmblättermatte bekleideten Greis mit blossen Beinen und Armen und nur mit einem weissen und langen Barte dar. Er sitzt gewöhnlich, in tiefes Nachdenken versunken, auf einem Felsen, ein Palmbaum neben ihm und eine Quelle zu seinen Füssen; aber die beiden letzteren begleiten ihn nicht immer. Er kommt auf den Madonna-Gemälden oder mit anderen Heiligen zusammengruppirt nicht oft vor; dagegen aber um so häufiger als einzelne Figur in einer Landschaft. Zuweilen ist ein Rabe sichtbar, der ihm Nahrung bringt. Und dann muss man das besondere Gewand von eingewobenem Laub und das abgemagerte alte Gesicht bemerken, um die Bilder Paul's des ersten Einsiedlers von jenen des Elisäus in der Wüste, des hageren, meistens sich selbst erniedrigenden Büssers von dem majestätischen Propheten zu unterscheiden.

Die wichtigste, aber auch unschönste Darstellung, die man von Paul dem Einsiedler sehen kann, ist eine lebensgrosse, sitzende Figur von *Spagnoletto,* nur mit einem Gürtel von Palmblättern bekleidet und mit einem Todtenschädel an der Seite; im Hintergrunde sieht man den h. Antonius in der Wüste wandernd, und in der Luft den Raben, der ihm die Nahrung zu bringen pflegte[1]).

I. *Andachtsbilder* des h. Antonius.

Andachtsbilder vom h. Antonius kommen häufiger vor und sind auch leicht erkennbar. Er hat mehrere unterscheidende Attribute, von denen jedes irgend einen Zug seines Lebens oder Charakters oder der Heiligkeit und geistigen Vorrechte bedeutet, welche ihm vom gemeinen Volke beigelegt werden.

1. Er trägt den Mönchshabit und die Capuze, als Gründer des Mönchthums. Derselbe ist gewöhnlich schwarz oder braun; auf den griechischen Gemälden und in den besonders von griechischen Traditionen beeinflussten Kunstschulen, tragen die Figuren des Antonius, ausser dem griechischen Gewande den Buchstaben T auf der linken Schulter oder auf der Capuze. Dasselbe ist stets blau. In der Offenbarung XIV. 1. tragen die Auserwählten, welche von der Erde erlöst sind, den Namen Gottes des Vaters an der Stirne geschrieben. Der erste Buchstabe des griechischen Wortes „Theos", Gott, ist T, und Antonius und seine Mönche sind daher als das T tragend dargestellt, denn diese sind diejenigen, welche dem Lamme überall hin folgen. Diese waren von der Erde erlöst und in ihrem Munde ward kein Falsch gefunden, denn sie sind ohne Fehler vor dem Throne Gottes. Auf einem Glasfenster (aus der Kirche St. Denis) bezeichnet ein Mann mit einem Turban oder mit einer Krone einen anderen mit dem Tau der Stirn; drei andere stehen baarköpfig dabei und über

1) In der Galerie zu Turin.

dem Ganzen steht in gothischen Bnchstaben geschrieben: „Signum Tau."

2. Wenn Antonius die Krücke hat, dann bedeutet dieselbe sein hohes Alter und seine Schwäche.

3. Die Glocke, welche er in seiner Hand oder an seiner Krücke hängend oder an einem Kreuze an seiner Seite trägt, bedeutet seine Macht, Teufel auszutreiben. Nach Durandus kann der Teufel den Klang einer geweihten Glocke nicht leiden. Man sagt, dass sich die bösen Geister in der Luftregion sehr fürchten, wenn sie die Glocken läuten hören, und desshalb pflegt man zu läuten, wenn es donnert, auf dass die bösen Feinde und verfluchten Geister zu Boden geworfen werden und fliehen und ablassen, Ungewitter zu erregen. Wenn die Sterbeglocke im Todtenhause erscholl, dann glaubte man, dass sie zu einem doppelten Zwecke diente; sie ermahnte nämlich alle guten Christen, für die scheidende Seele zu beten, und verjagte die Teufel, welche entweder in der Hoffnung, den vom Körper befreiten Geist als Beute ergreifen oder ihn wenigstens belästigen und in seinem Auffluge gen Himmel hindern zu können, herumflatterten. Die Glocke wird daher dem h. Antonius als ein ganz passendes Attribut beigegeben, ihm, der in seiner eigenen Person so viel Veranlassung dazu hatte und überdies auch noch wegen des Beistandes, den er Anderen in derselben Eigenschaft leistete, berühmt war.

4. Aus demselben Grunde wird ihm auch noch als Werkzeug zum Teufelaustreiben der Weihwasserwedel in die Hand gegeben; aber dieses Attribut findet man nicht allein bei ihm allein, sondern auch beim h. Benedict, der h. Martha und anderen Heiligen, welche in ihren Kämpfen mit dem Teufel berühmt waren.

5. Das Schwein soll dem Heiligen desshalb als Attribut beigegeben worden sein, weil er ein Schweinehirt gewesen war und die Schweinekrankheiten geheilt hat. Das ist ein arges Missverständniss; das Schwein war der Repräsentant des Teufels der Sinnlichkeit und der Fressgier [1]), welche Laster der h. Antonius durch die Uebungen der Frömmigkeit und den göttlichen Beistand überwunden hat. Die alte Gewohnheit, auf all seinen Bildnissen ein schwarzes Ferkel zu seinen Füssen oder unter seine Füsse zu setzen, gab zu dem Aberglauben Anlass, dass dieses schmutzige Thier ihm besonders geweiht war und unter seinem Schutze stand. Die Mönche des Ordens des h. Antonius hielten ganze Herden der geweihten Schweine, welche auf öffentliche Kosten gefüttert wurden und deren Entwendung oder Tödtung man als eine Profanation betrachtete. Die Mönche wurden bald Vorbilder guter Haus- und Landwirthschaft, und die Mönche des Ordens vom h. Antonius erhielten insbesondere das Vorrecht, Schweine zu mästen, und pflegten ihre Ankunft in einem Dorfe durch ein Glöckchen anzukündigen. — Der h. Antonius gilt überhaupt als Patron der Hausthiere, und an seinem Gedächtnisstage (17. Januar) werden zu Rom alle Hausthiere vom Priester in der Antoniuskirche geweiht. Vgl. Bunsen, Beschreib. von Rom, III. 2. 298; Berckenmeyer, cur. antiquar., I. 398; van der Recke, Tagebuch, II., 245.

6. Feuerflammen werden oft neben den h. Antonius oder zu seinen Füssen gesetzt, oder man sieht im Hintergrunde ein Haus brennen, was seinen geistigen Beistand als Schutzpatron wider alle Arten von Feuer, sowohl in dieser als auch in der anderen Welt, bedeutet. Endlich kommt

7. Unter den Attributen des h. Antonius häufig auch ein schönes, jedoch gehörntes Weib, Personification der teuflischen Verlockung, vor.

Mit einem oder mehreren dieser Attribute findet man den h. Antonius häufig, sowohl allein als auch mit anderen Heiligen zusammengruppirt. Wir werden nur einige Beispiele angeben, denn bei solchen Darstellungen kann nicht leicht ein Missverständniss vorkommen.

1. Auf einem alten griechischen Flachgemälde aus dem zwölften Jahrhundert sieht man den h. Antonius in halber Figur in der Kleidung eines griechischen Mönchs und eine Art Haube auf dem Kopfe tragend; mit der rechten Hand gibt er den Segen in der griechischen Weise; in der linken trägt er eine Schriftrolle, mit einer griechischen Aufschrift, was bedeutet, dass er alle Kunstgriffe des Satans kenne und Waffen habe, um sie zu überwinden.

2. Col'Antonio del Fiore. Der h. Antonius sitzt in einem Mönchshabit da mit einem kahlen Haupte und einem sehr langen weissen Barte; er hält in einer Hand ein Buch, während die andere zum Segen-Ertheilen aufgehoben ist; zwei neben ihm knieende Engel lobpreisen ihn mit Harfe und Hackbrett und zwei Cherubim sieht man oben schweben. [1])

3. St. Antonius, sitzend, mit Flammen unter seinen Füssen; — ein schönes Miniaturgemälde in den „Heures d'Anne de Bretagne." [2])

4. Auf einem Kupferstich von Albrecht Dürer sitzt St. Antonius auf dem Boden, aufmerksam lesend, den Kopf in der Kutte, neben ihm steht ein Kreuz, an dem

1) Molanus, hist. imag. 255.

1) Zu Neapel, 1371.
2) M. J. zu Paris, Bibl. Imp.

eine Glocke hängt; im Hintergrunde sieht man die Burg von Nürnberg, welche wohl eine Caprice des Künstlers ist. Dieser Stich ist sowohl wegen der Schönheit der Ausführung als auch wegen seiner feierlichen Auffassung berühmt.

Der h. Antonius, lesend oder in seiner Zelle nachdenkend und mit dem Todtenschädel (welcher überhaupt das Sinnbild der Busse ist) neben sich, ist ein oft vorkommendes Sujet, und da, wo er kein besonderes Attribut hat, kann er sehr leicht mit dem h. Chrysostomus verwechselt werden. Das ist aber nur selten der Fall, und es ist gewöhnlich ein bestimmter Charakter beobachtet, und es sollte allerdings auch ein scharfer Unterschied zwischen dem gutmüthigen, stattlichen Einsiedler Antonius in seinem langen Gewande und dem scharfsinnigen, wegen seiner Gelehrsamkeit Busse thuenden, abgemagerten, finstern und halbnackten Kirchenlehrer ausgedrückt sein. Da Antonius alle Gelehrsamkeit verachtete, passt das Buch, das er zuweilen in der Hand hat, weniger für ihn, denn die anderen Attribute; aber es ist zu bemerken, dass allen älteren Kirchenvätern, welche Schriften hinterlassen haben, ein Buch in die Hand gegeben wird, und St. Antonius ist der Verfasser von sieben theologischen Briefen, welche noch vorhanden sind.

II. *Historische Bilder.*

Unter den historischen Bildern kommt die sogenannte „Versuchung des h. Antonius“ wohl am häufigsten vor.

Auf den früheren Darstellungen ist dieses Bild sehr einfach behandelt. Der h. Antonius in seiner Zelle und der böse Feind in der Gestalt einer schönen Frauensperson hinter ihm; der Heilige scheint sich fürchtend umzusehen. In den späteren und insbesondere den niederländischen Schulen, haben die Künstler ihre Phantasie aufs äusserste angestrengt, alle garstigen und abscheulichen Gestalten, alle schrecklichen und unflätigen Grillen, welche die Einsamkeit in einem krankhaften und aufgeregten Gehirne erzeugen konnte, darzustellen. Sie lassen meist das Komische vorherrschen und gefallen sich dabei nur in der Erfindung toller Fratzen. Von dieser Art ist der Kupferstich von Martin Schön oder Schangauer in Colmar. Hier verzerren sich die Bäume und Felsen der Einöde selbst in gespenstische Formen; der h. Antonius wird von Teufeln in den schrecklichsten und groteskesten Gestalten in die Luft emporgehoben, und es ist da nicht auf Verführung sondern auf ein Aengstigen oder Wahnsinnigmachen des Heiligen abgesehen. Es ist die Bedrängung eines melancholischen, nicht mehr die Verlockung eines sanguinischen Gefühls; von dieser Art sind auch die Gemälde von Teniers, der für das Sujet so eingenommen war, dass er es zwölf Mal mit jeder möglichen Mannigfaltigkeit unerhörter Abscheulichkeiten malte; von dieser Art sind auch die poetischen Teufelssonnen Brunghel's, und der berühmte Stich Callot's [1]). Auf einem Gemälde von Salvator Rosa steigt ein einzelner riesenhafter Teufel wie ein schrecklicher Alp auf den auf dem Boden liegenden Heiligen. Auf einem Gemälde von Ribera hat der Teufel in weiblicher Gestalt die Glocke ergriffen und läutet ihm mit derselben ins Ohr, um ihn im Gebete zu unterbrechen.

Auf dem Gemälde von Annibal Caracci in der englischen Nationalgalerie ist die Schilderung in der Legende streng befolgt.

Als der Cardinal Hercules Gonzaga die von Giulio Romano neu erbaute Kathedrale von Verona mit Malereien auszuschmücken beabsichtigte, beschied er die damals angesehensten vier Künstler, Battista del Mora, Farinato, Brusasorci und Paolo Caliavi (Veronese), nach Mantua. Jeder derselben wurde beauftragt, ein Bild zu malen, von denen das vorzüglichste den Ehrenpreis gewinnen sollte; dieser Preis fiel Veronese zu für seine Versuchung des h. Antonius. Das Bild in der Brena zu Mailand zeigte den Heiligen von einem Dämon gegeisselt, während der Erzfeind in der Gestalt eines verführerischen Weibes das Werk der Versuchung unternimmt.

Der Schauplatz der Versuchung des h. Antonius sollte das Innere eines ägyptischen Grabes oder Tempels sein. Die Legende erzählt, dass er sich in eine „Ruine“ zurückgezogen habe, und die Maler, welche diese grossartigen, feierlichen und riesenhaften Ueberreste, die dem schrecklichen Schauplatze eine seltene Erhabenheit verliehen haben würden, nicht kennen, malen anstatt der Ruine zuweilen ein Haus von Backsteinen oder eine gothische Capelle.

Ganz eigenthümlich fasste der Maler Brune die Versuchung des h. Antonius auf (Kunstausstellung in Paris von 1834; Kunstbl. 1334, S. 211). Statt der hässlichen Teufel drängt sich hier nur eine überaus fröhliche Gesellschaft in die Zelle des Heiligen, und Alles lächelt ihn mit zauberischer, ganz unbefangener Naturlust an. Ein schelmischer Knabe bietet ihm mit vollen Händen Geld; ein Zitherspieler und eine muthwillige Bacchantin locken ihn zum Tanz, ein in trunkener Seligkeit lächelnder Jüngling bietet ihm den vollen Becher; ein wahrer

1) Das Originalgemälde befindet sich zu Malahide Castle, bei Dublin.

Engel endlich von Mädchenunschuld und Mädchennaivetät schmiegt sich an ihn und enthüllt ihm den höchsten Zauber der Natur, ohne dass irgend etwas Dämonisches, Arglistiges hindurchblickt; überall nur das Verführerische allein ohne das Böse. — In der Symbolik dieser Legende liegt ein tiefer Ernst, und es gehört die ganze moderne Verweltlichung dazu, um ihn vergessen zu machen und dem Gegenstande eine komische Wendung zu geben. Jeder fromme Mensch muss diese Legende mehr oder weniger an sich selbst wiederholen.

Andere Sujets aus dem Leben des h. Antonius kommen weit seltener vor.

Von L. Caracci haben wir einen die Ensiedler unterrichtenden h. Antonius.[1])

Der Tod des von seinen Mönchen umgebenen h. Antonius ist ein häufig vorkommendes Sujet. Zuweilen sieht man Engel seine Seele in den Himmel emportragen. Auf einem Gemälde von Rubens sieht man das Schwein unter dem Bette des sterbenden Heiligen hervorgucken — eine groteske Nebensache, welche auch füglich hätte weggelassen werden können.

Die Legende der Zusammenkunft zwischen dem h. Paul und dem h. Antonius ist in der Kunst sehr beliebt und in den Klöstern ein Lieblingsgegenstand gewesen. Derselbe ist der schönsten und malerischsten Behandlung fähig. Wir wollen einige berühmte Beispiele anführen.

1. Pinturichio. Paul und Antonius theilen den Brodlaib, welchen ein Rabe gebracht hat. Drei böse Geister, in der Gestalt schöner Frauenspersonen, stehen hinter dem h. Antonius und zwei Schüler hinter dem h. Paulus.

2. Lucas von Leyden. Der h. Paulus und Antonius, welcher letztere seine Capuze über den Kopf gezogen trägt, sitzen in der Wildniss beisammen; der Rabe flattert, nachdem er den Brodlaib niedergelegt, voran auf dem Boden dahin; — ein sehr schönes und merkwürdiges, charaktervolles kleines Gemälde.[2])

3. Velasquez. St. Antonius besucht Paul den Einsiedler. Er erscheint vor dem Thore seiner Höhle und bittet um Einlass.[3])

4. In der Galerie zu Berlin befinden sich vier kleine Gemälde (Nr. 1085 und 1086), welche die Predella eines Altarblattes bilden und die Geschichte des h. Paulus und Antonius darstellen.

Gewöhnlich sind jedoch nur die zwei Figuren der beiden Heiligen in einer einsamen Landschaft, was noch weit effectvoller ist, wie in einer Illustration von Brusasorci [1]) und auch auf schönen Gemälden von Guido Reni [2]); die zwei Löwen oder der Centaur erscheinen zuweilen im Hintergrunde.

5. B. Passari. Der Tod Paul's des Einsiedlers. Engel knieen dabei und zwei Löwen graben das Grab.

6. Der h. Antonius findet den h. Paulus todt, auf einer Matte liegend und mit einem Todtenschädel, einem Buche und einem Rosenkranze an seiner Seite. Im Hintergrunde graben zwei Löwen ein Grab im Sande. Ein grosser Kupferstich, mit dem Zeichen „Biscaino" (Bartsch, XXI. 200).

Merkwürdig ist, dass die Zellen des h. Antonius und des h. Paulus mit den dazu gehörigen Klöstern, welche von koptischen Mönchen bewohnt werden, noch vorhanden sind. Dieselben befinden sich ungefähr 25 Meilen östlich von Kairo, in dem Thale Namens Wadne el Arraba, und die Zelle des h. Paulus liegt um einige Meilen südöstlicher als die des h. Antonius.

XVI.
Der heilige Antonius von Padua.
(13. Juni 1231.)

Schon zu Lebzeiten des h. Franciscus stand Einer auf, welcher seinen Geist athmete und seine Plane ausführte und welcher ihm an Popularität in der religiösen Kunst fast gleichkam, nämlich der h. Antonius von Padua. Derselbe war ein Portugiese von Geburt, und zur Zeit als die sterblichen Ueberreste der Franciscaner-Mönche, welche in Marokko den Martyrtod erlitten, nach Lissabon gebracht wurden, ward er durch die Erzählung ihrer Leiden so gerührt, dass er den Habit des h. Franciscus nahm und sich mit dem festen Entschlusse, für Christus die Krone des Martyrtodes zu erlangen, dem Missionsleben widmete. Zu diesem Behufe schiffte er sich nach Marokko ein, um die Mohren zu bekehren; aber Gott hatte anders über ihn verfügt; denn nachdem er in Africa gelandet, wurde er von einer abzehrenden Krankheit ergriffen, welche alle seine Kräfte lähmte und ihn nöthigte, sich wieder nach Europa einzuschiffen. Ungünstige, oder, wie man es nennen mag, günstige Winde verschlugen ihn nach der

1) Im Vatican.
2) In der fürstl. Liechtenstein'schen Galerie zu Wien.
3) In der Galerie zu Madrid.

1) Auf dem Originalgemälde von Brusasorci sieht man den Centaur und den Satyr in weiter Entfernung und ganz klein im Hintergrunde.
2) In der Galerie zu Berlin.

Küste Italiens, und er kam gerade in dem Momente zu Assisi an, als der h. Franciscus das erste Generalcapitel seines Ordens hielt. Der h. Franciscus erkannte bald den Werth eines solchen Gehülfen, und da er wohl fühlte, dass seiner Ordensgemeinde ein wissenschaftlich gebildeter und gelehrter Mann fehle, ermunterte er ihn, sich den Studien zu widmen. — Antonius that es und lehrte auf den Universitäten Bologna, Toulouse, Paris und Padua mit grosser Auszeichnung die Theologie; aber zuletzt legte er alle anderen Aemter nieder, verzichtete auf die Ehren der Schule und wollte nur mehr der Prediger des gemeinen Volkes sein. Mit einem ungezwungenen, anmuthigen Benehmen, einem milden Angesichte und einer fliessenden Beredsamkeit verband er Gaben, welche noch bisher keiner der Franciscanerlehrer entfaltet hatte, eine grosse Geschicklichkeit im Beweisführen und eine innige Bekanntschaft mit der Gelehrsamkeit der theologischen Schulen.

Es kann nicht bezweifelt werden, dass er zu seinen Lebzeiten als ein Missionsprediger einen sehr heilsamen und humanisirenden Einfluss geübt hat. Italien war damals durch innere Kriege zerrissen und von einer so ungeheuren Tyrannei unterdrückt, dass man, wenn es nur möglich wäre, zur Ehre der Menschheit gern zum Unglauben seine Zuflucht nehmen möchte. Die Excesse der verruchtesten römischen Imperatoren schienen durch mehrere der kleinen Souveraine Norditaliens übertroffen zu werden. Antonius predigte überall, wohin er kam, Frieden: aber es war, nach seinen eigenen Worten „der Friede der Gerechtigkeit und der Friede der Freiheit". Die edle Freimüthigkeit, womit er die unsinnigen Grausamkeiten Ezzellino's tadelte, den er in seinem eigenen Palaste aufsuchte, um ihn als einen unerträglichen Tyrannen vor Gott und den Menschen zu bezeichnen, könnte ihn allein schon mit ewiger Ehre schmücken. Ueberall nahm er sich nur die Sache der Armen an, und da die Scharen, welche sich versammelten, um ihn zu hören, grösser waren, als dass sie eine Kirche fassen konnte, pflegte er gewöhnlich im Freien zu predigen. Wie der h. Franciscus war er ein Mann von poetischer Einbildungskraft und einem zartfühlenden Herzen, das von Liebe zur Natur und insbesondere zu den niedrigeren Geschöpfen überfloss, indem er sie oft berief, um sie seinen Zuhörern als Beispiele vorzuführen. Die Weisse und das sanfte Wesen der Schwäne, die gegenseitige Liebe der Störche, die Reinheit und der Wohlgeruch der Blumen des Feldes – dabei verweilte er am meisten; und wie man vom h. Franciscus gesagt hat, dass er den Vögeln der Luft gepredigt, so sagt man vom h. Antonius, dass er den Fischen des Meeres gepredigt habe. Die eigentliche Thatsache aber scheint die gewesen zu sein, dass man ihn einmal, als er gewissen Hartgläubigen predigte, sagen hörte, dass er eben so gut Fischen predigen könnte, da diese ihn noch lieber hören würden. Aber die Legende erzählt die Geschichte so: „Als der h. Antonius nach Rimini kam, wo es viele Ungläubige und Häretiker gab, predigte er ihnen Busse und ein neues Leben; aber sie verstopften ihre Ohren und weigerten sich, ihn anzuhören. Da begab er sich an die Meeresküste und sprach, indem er die Arme ausstreckte: „„Hört mich, ihr Fische, denn diese Ungläubigen weigern sich, mich zu hören!"" Und siehe da, es war wunderbar zu sehen, wie eine unzählige Anzahl Fische, gross und klein, ihre Köpfe über das Wasser erhoben und der Rede des Heiligen aufmerksam zuhorchten." Die anderen vom h. Antonius erzählten Wunder wollen wir hier übergehen; es wird genügen, dass wir die Gemälde beschreiben, auf welchen sie dargestellt sind. Nach einem zehnjährigen thätigen Predigtamte starb er, durch Mühsale und Abtödtungen ganz herabgekommen, in seinem sechsunddreissigsten Lebensjahre, indem er seine Lieblingshymne *„O gloriosa Domina"* hersagte. Die Brüderschaft wollte seinen Tod geheim halten, um ihn in ihrer Kirche begraben zu können, indem sie befürchteten, dass die Bürger von Padua sich seine irdischen Ueberreste zueignen möchten; aber sogar die Kinder der Stadt liefen, von Gott dazu aufgemuntert, in den Strassen herum und schrieen mit lauter Stimme: „Der Heilige ist gestorben! Der Heilige ist gestorben!" wesshalb es zu Padua Sitte geworden und von jener Zeit bis auf den heutigen Tag auch geblieben ist, den h. Antonius schlechthin den „Heiligen" zu nennen, ohne seinen Namen beizufügen.

Innerhalb eines Jahres nach seinem Tode wurde er vom Papste Gregor IX. heilig gesprochen und die Bürger von Padua beschlossen, dass ihm auf öffentliche Kosten eine Kirche erbaut werden solle. Nicolo Pisano entwarf im Jahre 1237 den Plan zu diesem herrlichen Gebäude und begann dasselbe, aber es ward erst zweihundert Jahre später zu seiner gegenwärtigen Gestalt gebracht. Das Aeussere dieser Kirche, mit ihren ausserordentlichen Thürmchen und acht Kuppeln, hat gewisser Maassen das Aussehen einer Moschee. Im Inneren geben die hohe, vieleckige Apsis mit ihren verlängerten Spitzbogen und die reichen Schirmmauern, welche das Chor umgeben, für die Vorliebe der Franciscaner für den gothischen Stil Zeugniss, welchen sie, wenigstens in Italien, als ihren eigenen betrachtet zu haben scheinen.

Die Capelle, welche den Schrein des Heiligen enthält, wurde im Jahre 1500 von Giovanni Minelli

und seinem Sohne Antonio begonnen, von Sansovino fortgesetzt und von Falconetto im Jahre 1553 vollendet. Es ist eine Ornamenten-Masse, die von Sculpturarbeiten in Marmor und Alabaster, Bronze-Arbeiten und goldenen und silbernen Lampen erglänzt, — lauter Luxus der Andacht!

Es gibt in ganz Italien keine Kirche, die an Denkmälern alter und neuer Kunst reicher wäre, als die des h. Antonius von Padua. Unter die merkwürdigsten dieser Denkmäler müssen die ältesten, bekanntesten Bildnisse des h. Antonius gerechnet werden, welchen man auf allen besseren Darstellungen von ihm gefolgt zu sein scheint. Er ist ein junger Mann, mit einem milden melancholischen Angesicht, ohne Bart, den Habit und Strick des h. Franciscus tragend, die Rechte zum Segnen ausstreckend und mit der Linken das Evangelium haltend, ein Verehrer knieet zu seiner Seite. Auf den Andachtsbildern sind seine gewöhnlichsten Attribute die Lilie und das Crucifix. Auf den Gemälden der sienesischen Schule hält er eine Feuerflamme, als ein Symbol seiner brennenden Frömmigkeit in seiner Hand, wie auf einem Gemälde in der Akademie zu Siena. Eine sehr gewöhnliche Darstellung ist diejenige, welche den h. Antonius darstellt, wie er das Christkind liebkoset, welches man auf seinem Buch stehen sieht; oder er hält das Kind auf seinen Armen. Auf derartigen Darstellungen müssen wir ihn sorgfältig von dem h. Franciscus unterscheiden. Es wird erzählt, dass einmal, als er seinen Zuhörern das Geheimniss der Menschwerdung erklärte, die Gestalt des Jesuskindes herabstieg und sich auf sein Buch stellte. Dies wird die „Vision des h. Antonius von Padua" genannt und ist ein sehr häufig vorkommendes Sujet.

Die Wunder und Ereignisse des Lebens des h. Antonius, dasselbe mag nun entweder als eine Reihenfolge oder in einzelnen Bildern dargestellt werden, findet man in jeder Franciscanerkirche und in jedem Franciscanerkloster. Die berühmteste Reihe, welche man auf Gemälden trifft, ist diejenige die von Tizian und Campagnola in einem Gebäude in der Nähe seiner Kirche zu Padua, genannt die „Schule des Heiligen" [1]), ausgeführt wurde. Ein anderes Beispiel befindet sich zu Bologna, in der St. Petroniuskirche. Das berühmteste Beispiel in Sculpturarbeit ist eine Basreliefreihe an den Wänden der Capelle, welche seinen Schrein enthält. In diesem wie in anderen Beispielen, deren wir uns erinnern, sind die gewählten Sujets dieselben. Die Wunder, welche man dem h. Antonius gewöhnlich zuschreibt, sind einfacher Natur. Der Einfluss, den er auf die häuslichen und socialen Verhältnisse des Lebens übte, scheinen den meisten dieser Legenden das Dasein gegeben zu haben.

1. Der h. Antonius empfängt, nachdem er den Augustiner-Habit abgelegt, zu Coimbra den Franciscaner-Habit. Bei dieser Gelegenheit vertauschte er seinen Namen Ferdinand mit dem Namen Antonius, dem Patron des Klosters zu Coimbra.

2. Eine gewisse Edeldame, welche zu Padua wohnte, war die Gattin eines tapferen Officiers und nicht weniger wegen ihrer Schönheit und Bescheidenheit als wegen ihrer besonderen Verehrung gegen den h. Antonius, merkwürdig. Ihr Ehemann, durch einen boshaften Verleumder gereizt, erschlug sein unschuldiges Weib in einem Anfalle von Eifersucht und entfernte sich dann, von Angst und Gewissensbissen gequält, vom Hause; aber da er dem h. Antonius begegnete, liess er sich bewegen, nach Hause zurückzukehren, wo er seine Gattin noch athmend fand. Der Heilige stellte sie durch sein Gebet wieder her, welches auf den Ehemann einen solchen Eindruck machte, dass er aus einem Wolfe, der er war, ein Lamm wurde.

Diese Freske ist von Tizian und befindet sich in der Kirche des Heiligen zu Padua.

3. Eine Edeldame zu Lissabon wurde von einem jungen Manne geliebt, der ihr an Rang gleichstand; aber eine geringe Fehde hatte die beiden Familien lange getrennt, und sobald die Brüder der Dame den Gegenstand ihrer Liebe ahnten, fassten sie den Entschluss, ihn zu ermorden. Bald darauf ward der Mann auf öffentlicher Strasse erschlagen und sein Leichnam in einem Garten begraben, welcher dem Vater des h. Antonius, Martin Bullone, gehörte. Der alte Mann wurde als der Mörder angeklagt, ins Gefängniss geworfen und war auf dem Puncte hingerichtet zu werden, als der h. Antonius, der damals gerade dem Volke das Evangelium predigte, von einem Engel nach Lissabon gebracht wurde und zum grössten Erstaunen des Richters, der Ankläger und nicht minder des Angeklagten plötzlich in leiblicher Gestalt vor dem Richterstuhle erschien. Alsdann erhob Antonius seine Stimme und befahl, dass man den Leichnam des ermordeten Jünglings vorweisen sollte, und zwang denselben sodann, zu sprechen und zu erklären, dass der Greis keinen Antheil an seiner Ermordung genommen habe, — welches wunderbare Ereigniss, mit allen näheren Umständen in dem Leben des Heiligen von Lelio Mancini Pelagiano erzählt ist.

Das Basrelief dieses Sujets ist von Campagna,

1) Diese Schule des Heiligen (Scuola del Santo) war eine Art Capitelhaus, das zum Kloster gehörte.

einem Schüler Sansovino's; das Frescogemälde von einem Schüler Tizian's.

Ein junges Mädchen, Namens Cavilla, welches ins Wasser gefallen und ertrunken war, wird durch das Gebet des h. Antonius wieder zum Leben erweckt.

Das Basrelief ist ein Meisterwerk Sansovino's, das Frescogemälde ist armselig.

5. Ein Kind, welches ins Wasser gefallen und ertrunken ist, wird ebenfalls durch die Fürbitte des Heiligen wieder zum Leben erweckt.

Das Basrelief ist von Catanno, das Frescogemälde nicht merkwürdig.

6. Als der h. Antonius einmal aufgefordert wurde, die Leichenpredigt eines sehr reichen, aber wegen seines Geizes, seiner Habsucht und seines Wuchers merkwürdigen Mannes zu halten, wählte er als Text die Worte des Evangeliums: „Wo euer Schatz ist, da wird auch euer Herz sein“, und erklärte, anstatt ihn zu preisen, dass er zur ewigen Verdammniss verurtheilt sei. „Sein Herz“, sprach er, „ist in seiner Geldkiste begraben, sucht es dort, und ihr werdet es finden“, worauf die Freunde und Verwandten die Kiste erbrachen und das Herz des Geizhalses mitten in einem Haufen Ducaten darin fanden; und dieses Wunder ward erst recht festgestellt, als man, nachdem man die Brust des Todten geöffnet, fand, dass sein Herz fehle, — welches ausserordentliche Ereigniss in der Stadt Florenz Statt fand und von demselben wahrheitsliebenden Schriftsteller, Lelio Mancini Pelagiano, erzählt wird.

Das Basrelief ist von Tullio Lombardo und sehr dramatisch. Das Frescogemälde soll von Campagnola sein, und ist ebenfalls äusserst ausdrucksvoll. Der erstaunte Arzt und seine Gehülfen sind eben daran, den todten Wucherer zu öffnen. Von diesem Sujet gibt es auch ein sehr fleissig ausgearbeitetes Bronze-Relief von Donatello.

In der Akademie zu Florenz befindet sich ein kleines, dieses Sujet darstellendes Gemälde von Pesellino, welches alle vorerwähnten Darstellungen übertrifft. Dasselbe bildete ursprünglich einen Theil der Predella des Altarblattes in der h. Kreuzkirche. Die in den Vordergrund gestellte Gruppe der zuhörenden Frauen ist vortrefflich wegen der Einfachheit, der Anmuth und des frommen Glaubens an die Macht des Heiligen. Rogers besitzt die Originalzeichnung.

7. Es war ein Jüngling zu Padua, Namens Leonardo, welcher zu dem Heiligen kam, um ihm zu beichten, und offenbarte ihm unter vielen Thränen, dass er in einem Zornanfalle seine Mutter mit Füssen getreten und geschlagen habe. Der Heilige, nicht im Stande, seinen Abscheu und Unwillen über ein so unnatürliches Verbrechen zu unterdrücken, rief aus, dass ein Fuss, der so schwer gesündigt, das Abhauen verdiente. Der Jüngling rannte verzweiflungsvoll aus dem Beichtstuhl, ergriff eine Axt und hieb sich den Fuss ab. Einer, der dies gesehen, hinterbrachte dies dem Heiligen, welcher sich eiligst zu dem Jüngling begab und das abgehauene Glied wieder anheilte.

Das Basrelief ist von Tullio Lombardo, das Frescogemälde von Tizian. In beiden bittet die Mutter für den sündhaften Sohn. In der dresdener Galerie befindet sich ein anderes Gemälde von Trevisani.

8. Es war ein gewisser Alcardino, seines Standes ein Soldat, welcher, wie es scheint, nur wenig besser war, als ein Atheist; denn er weigerte sich unbedingt, an die Wunder des Heiligen zu glauben; und als die Kinder auf den Strassen herumliefen und riefen: „Der Heilige ist gestorben!“ zuckte er allein die Achseln. Ich will, sprach er, an alle diese Wunder glauben, wenn der Glaskelch, welchen ich in der Hand halte, nicht zerbricht, und warf ihn in demselben Augenblicke vom Söller, wo er stand, auf das Marmorpflaster hinunter. Die Marmorplatte zerbrach durch den Stoss, das Glas aber blieb unverletzt, — ein Wunder, welches vollkommen hinreichte, selbst den hartnäckigsten Ketzer zu überzeugen; und desshalb haben wir auch gar keinen Zweifel mehr, dass Alcardino nachher stets an die Wunderkraft des h. Antonius glaubte.

Das Basrelief ist von Gian-Maria von Padua, das Frescogemälde von einem Schüler Tizian's.

9. Ein Edelmann von Ferrara, der Gatte einer schönen und tugendhaften Frau, hatte sich verleiten lassen, sie für untreu zu halten und behandelte sie daher mit äusserster Härte. Die Frau gebar einen Sohn, welchen der Ehemann sich weigerte, als seinen Sprössling anzuerkennen, und die unglückliche Mutter bat, der Verzweiflung nahe, den h. Antonius um seinen Beistand. Der Heilige begab sich nach dem Hause und verlangte, dass das Kind in Gegenwart des Vaters zu ihm gebracht werden möchte. Er verlangte hierauf, dass das Kind ausgewickelt werden sollte, und befahl ihm, zu erklären, wer sein wirklicher Vater sei, worauf das Kind, seine Händchen ausstreckend, dessen Namen aussprach. Hierauf legte der Heilige das Kind dem Vater desselben in die Arme, indem er die Worte des Psalmes: „Aus dem Munde der Kinder und Säuglinge etc.“, hersagte.

Das Basrelief ist von Antonio Lombardi. Das Frescogemälde, bei Weitem das beste aller derjenigen in der „Scuola“, ist von Tizian. Die Köpfe sind sehr

schön und ausdrucksvoll, und die Geschichte ist bewunderungswürdig dargestellt.

10. Die Legende vom Maulthiere ist eines der populärsten Wunder des h. Antonius und man findet es gewöhnlich in den Franciscanerkirchen. In der Kirche zu Padua ist es drei oder vier Mal dargestellt. Ein gewisser Häretiker, Bovidilla, hegte Zweifel über die wirkliche Gegenwart Christi im Altarssacramente und verlangte nach einer langen Unterredung mit dem Heiligen ein Wunder zum Beweise. Der h. Antonius, welcher gerade die Hostie bei einer Procession trug, begegnete mit derselben dem Maulthiere Bovidilla's, welches auf Geheiss des Heiligen auf seine Kniee niederfiel und, obgleich sein häretischer Herr es durch ein Sieb voll Hafer zum Aufstehen zu verleiten suchte, auf den Knieen verblieb, bis die Hostie vorüber war.

Das Bronze-Basrelief in der Capelle des Altarssacramentes ist von Danatello; das Frescogemälde soll von Campagnola sein. Dasselbe Sujet wurde von Van Dyck für die Recollecten zu Mecheln gemalt.

11. Der h. Antonius gibt dem Tyrannen Ezzelin, der sich vor ihm demüthigt, einen Verweis. Das Frescogemälde befindet sich in der Scuola und ist von ausserordentlicher Wirkung.

12. Luca Belludi wird nach dem Tode des h. Antonius, während er vor dem Altar knieet und die Leiden Padua's unter der schrecklichen Tyrannei Ezzellino's beweint, von einer Vision des Heiligen getröstet, welche den Tod des Tyrannen voraussagt. Dieses Bild befindet sich in der Scuola. Die Capelle, in welcher diese Offenbarung Statt gefunden haben soll, ist die Capelle Belludi, genannt und wegen der alten Fresken berühmt, der Heiligen Philippus und Jacobus, auch die Capella welche wir bereits erwähnt haben, und wobei noch zu bemerken ist, dass die Figur eines Kriegers zu Pferde bei der Kreuzigung des h. Philippus nach einer alten Ueberlieferung das Portrait Ezzellino's sein soll. Das Grabmal des Luca Belludi ist von späterem Datum, nämlich vom Jahre 1791.

13. Zweiunddreissig Jahre nach dem Tode des h. Antonius wurden seine sterblichen Ueberreste nach der ihm zu Ehren erbauten Kirche transferirt. Da das Grab bei dieser Gelegenheit in Gegenwart des Cardinals Bonaventura und Jacopo's von Ferrara geöffnet worden, ward die Zunge des Heiligen noch unversehrt gefunden. Dieses Ereigniss wurde von Cantarini gemalt.

Vielleicht das schönste Werk, das zu Ehren des h. Antonius von Padua ausgeführt wurde, ist das grosse Gemälde von Murillo in der Kathedrale zu Sevilla. Der vor einem Tische knieende, mit braunem Habit gekleidete Heilige wird von einem Besuche des Jesuskindes — eines schönen nackten Knäbleins — überrascht, welches in einem goldenen Glorienscheine herniedersteigt, indem es auf der glänzenden Luft näher geht, wie wenn es die Erde wäre, während eine Schaar Cherubim, meistens Kinder, um das göttliche Kind herumfliegen und schweben, einen reichen Kranz anmuthiger Gestalten und lieblicher Gesichter bildend. Mit Entzücken diese blendende Vision schauend, knieet der h. Antonius mit ausgestreckten Armen da, um den herannahenden Heiland zu empfangen. Auf einem Tische steht ein Gefäss mit weissen Lilien, dem eigentlichen Attribute des Heiligen, das mit einer so zeuxisgleichen Geschicklichkeit gemalt ist, dass man gesehen hat, wie herumflatternde Vögel versucht haben, sich darauf zu setzen und an die Blumen zu picken. Die Figuren sind über lebensgross [1]).

Der h. Antonius mit dem Jesuskinde auf den Armen oder auf seinem Buche ist ein bei den spanischen Malern sehr beliebter Darstellungsgegenstand gewesen. Murillo, welcher, was erwähnenswerth ist, ganz besonders von den Capucinern zu Sevilla begünstigt wurde, hat ihn neun Mal, und zwar auf verschiedene Weise gemalt. Eines dieser herrlichen Bilder befindet sich in der Galerie zu Berlin.

In der Sammlung des Lord Schrewsbury befindet sich ein merkwürdiges, diesen Gegenstand darstellendes Gemälde von dem berühmten Alonzo Cano. Der h. Antonius hält das Christkind in seinen Armen, welches die h. Jungfrau eben erst verlassen zu haben scheint, die ihren Schleier hält, wie wenn sie ihr göttliches Kind zurück empfangen wollte. Der Kopf des h. Antonius ist etwas gemein, aber sehr ausdrucksvoll; das Kind ist wunderbar schön gemalt und blickt, wie wenn es sich ein wenig fürchtete, zu seiner Mutter empor. Dies ist eines der schönsten Gemälde der spanischen Schule; es befindet sich jetzt in England; aber es ist in der Auffassung und Behandlung zu dramatisch, als dass es als ein religiöses Gemälde betrachtet werden könnte.

Auch L. Caracci hat dieses Sujet gemalt.

Ueber eingelegte Holzarbeiten.

Ein Beitrag zur Allseitigkeit der Gothik.

Prof. M. Stolz in Innsbruck wendete bei seiner grossartigen Restauration der Kirche von St. Paul bei Bozen an den Rücklehnen der Chorstühle und dem Deckel

1) Stirling, Artists of Spain, p. 841.

des Taufsteins auch eingelegte Arbeiten als Ornamente an; an ersterer Stelle sehen wir in schmalen, schlanken Feldern ein schwungvoll gezeichnetes Rankenwerk von hellerer Farbe auf dem dunkeln Grunde der Naturfarbe des Nussbaumholzes, an dem Taufsteindeckel sind die vier Flüsse des Paradieses dargestellt. Es dürfte dieser Versuch wohl einer der ersteren an den Kirchengeräthen gothischen Stils sein; der Herr Professor hat gut gedacht, der Eindruck, den sein Versuch macht, lässt nichts zu wünschen übrig, und wir sind ihm zu um so grösserem Danke verpflichtet, als dadurch auf einem neuen Felde die Allseitigkeit der Gothik handgreiflich bewiesen erscheint. Wir wiederholen daher den Antigothikern gegenüber, dass es kaum einen Zweig der handwerklichen Thätigkeit gebe, welcher in irgend einer näheren oder entfernteren Beziehung zur Kunst steht, dem die Gothik nicht vermocht hätte, selbständiges Leben zu geben. Eine so von Grund aus umgestaltende und schöpferische Kraft wohnt ihr inne, dass sie dem aus früheren Perioden Ueberkommenen, sofern es sich nicht schon ohne Weiteres eignete, ihre Ideen auszudrücken, neue Stilgesetze vorzuschreiben wusste, daher es gar oft den Anschein hat, als sei diese oder jene Kunsttechnik auch in den bloss handwerksmässigen Theilen ihr selbständiges Product — so vollständig den angestrebten Zielen angemessen erscheint das Material verwendet und behandelt. Keine andere der uns bekannt gewordenen Kunstarten hat so wie diese bis in die letzten Verzweigungen der Kunst und deren Verflechtungen mit dem Handwerke ihren Einfluss geäussert und jedem Dinge den Stempel seines Ursprunges in so klarer und mit dem Gleichzeitigen in so harmonischer Weise aufgedrückt. Auch bezüglich der Holzmosaik hat sich die Gothik diese ihre Vorzüge bewahrt. Leider ist uns aus ihrer Periode bisher sehr Weniges bekannt geworden, aber es wurde auch diese Kunstabzweigung bis zur Stunde selten berührt, geschweige dass darüber eingehendere Forschungen angestellt wurden. Italien wurde ausnahmslos als Heimath der eingelegten Arbeiten anerkannt, und etwa mit Ausnahme der um 1400 gebauten Chorstühle im Dome von Orvieto wusste man keine anderen grösseren Ueberreste dieser Art aus der Zeit der Herrschaft der Gothik anzuführen. Es ist auch zur Stunde noch schwer, zu sagen, in welcher Zeit die Anfänge der Holzmosaik zu suchen sind; möglich, dass diese Art der Ornamentation eine vom Orient überkommene ist; übrigens eingelegte Arbeiten in buntfarbigem Marmor, Steinen und Glasflüssen gab es zu allen Zeiten, aus welchen uns Kunsterzeugnisse bekannt sind, und so lag es wohl nahe, dass man auch zum Holze, wo sich dessen Anwendung empfahl, überging. Bekanntlich hat sich aus der gothischen Kunstperiode eine grosse Menge von Flachornamenten erhalten, die nur ein paar Linien über ihren herausgenommenen Grund erhaben stehen, ja oft finden wir einfach die Umrisslinien eingeschnitten. Es ist dies eine Behandlungsweise des Materials und des Ornaments zugleich, welche durch die Ausführbarkeit höchst verschiedenartiger malerischer Compositionen sich dem Erfindungsreiche jener Zeit ganz besonders empfahl. Vor der blossen Sculptirung in hohem und niederem Relief bietet sie die Vorzüge einer glatten Oberfläche und grösserer Bequemlichkeit für Chor- und Betstühle, Thüren und Schränke, und so finden wir sie bald allein, bald in Verbindung mit erhabener Arbeit. Was lag noch weiter näher, das Ornament besser hervorzuheben, als dass man nur dieses, wie früher den Grund, herausnahm und dafür eine andere Holzgattung einsetzte? — Und wenn dies geschehen, dann ist die Holzmosaik in Uebung gekommen. Und über das Ornament hinaus alles Beliebige darzustellen, ist nur ein Schritt mehr zu thun. Wie bereits bemerkt, wird über die Leistungen hinsichtlich der eingelegten Arbeiten aus der Zeit der Herrschaft der Gothik wenig berichtet, hingegen der Renaissance hierin ausschliesslich alles Lob gespendet und immer wiederholt, dass sie durch die manuellen Fertigkeiten in Bezug auf genaue Fügung des Holzes, auf dessen Färbung durch Oele und in Wasser gelöste Farben bis auf die Kunstgriffe zur Abtönung des Colorites für Entfernungen bei Darstellung perspectivischer Ansichten jetzt zur höchsten Ausbildung gelangt seien u. s. w., wie die Lobsprüche der wälschen Kunst alle heissen mögen. Wir stimmen hierin allerdings bei, denn es ist alles auch wahr; aber nicht nehmen wir es hin, dass es nur auf Kosten der Allseitigkeit der Gothik immer wieder aufgetischt werde, vielmehr möchten wir mit diesen Zeilen solchen einseitigen Verehrern der Renaissance ins Gedächtniss gerufen haben, dass ohne Zweifel die Gothik auch hiefür ihr Scherflein beigetragen hat, denn wie wäre es auch sonst gekommen, dass die Renaissance gleich schon bei ihrem Auftauchen so schön eingelegte Arbeiten in Holz geliefert hätte? Oder will man etwa läugnen, dass viele Anklänge an die Gothik noch lange in jener verspürt worden? — Zum wenigsten Eines wird man uns gestehen müssen, dass die eingelegten Arbeiten, wie wir Eingangs nachwiesen, mit dem Charakter der Gothik ganz gut verträglich sind und dass wir ihrer nicht entbehren dürfen, wenn wir im gothischen Stile bauen wollen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Eine Zeitlang (schreibt man der Zeitschrift für bildende Kunst aus Köln) hegte man die gerechtfertigte Besorgniss, die wilden Kriegswirren möchten auch auf den Weiterbau am Kölner Dome ihren lähmenden oder hindernden Einfluss ausüben, wenn nicht gar das ganze herrliche Bauwerk in seiner Integrität gefährden. Während fast alle anderen Verwaltungen und öffentlichen Institute ihre Bauten einstellten, entschloss sich die Dombauverwaltung, die Arbeiten am Dome wenigstens vorläufig mit ungeschwächten Kräften fortzuführen. Während unsere tapferen Truppen auf französischem Boden die feste Grundlage zur Gründung eines einigen, mächtigen deutschen Reiches legten, liessen in Köln die Steinmetzen und Werkleute nicht ab, das gewaltige Werk des Domes mit rüstiger Hand weiter zu fördern, um so den Ausbau des imposanten Symbols deutscher Einigkeit und Kraft nicht zu unterbrechen. Mit gehobenem Interesse folgt man der kühnen, luftigen Arbeit, die auf den riesigen Thurmtorso's langsam, aber sicher gefördert wird. Auffallend ist es, dass das Stein- und Maasswerk zu dem zwischen diesen beiden Thürmen einzufügenden grossen Mittelfenster noch nicht mit errichtet wird, vielmehr an dieser Stelle der Dom in einem völlig ruinenhaften Zustande verbleibt. Es bedarf keiner weiteren Ausführung mehr, dass das in Rede stehende Fenster mit doppeltem Maasswerk ganz in derselben Weise wie die übrigen Thurmfenster construirt werden muss. Die noch sichtbaren alten Ansätze geben zu deutliches Zeugniss davon, als dass ein weiterer Zweifel Platz greifen könnte. Dem jetzigen Dombaumeister steht es nicht zu, den Bau anders auszuführen, als der Meister des 15. Jahrhunderts es unzweifelhaft gewollt hat. In dem Umstande, dass das Doppelfenster im Plane des ausführenden Baumeisters des 15. Jahrhunderts gelegen, lag für den jetzigen Bauherrn, den Erzbischof und das Domcapital, das bestimmende Motiv für den Beschluss, wodurch dem Dombaumeister aufgetragen wurde, das fragliche Mittelfenster in der ursprünglich beabsichtigten und durch die noch vorhandenen Ansätze indicirten Weise mit doppeltem Maasswerke auszuführen. Es ist uns völlig unbegreiflich, warum Herr Voigtel noch säumt, diesem Auftrage nachzukommen und endlich die Steinwüste zwischen den beiden Thürmen zu beseitigen. Schon vor längerer Zeit war beim Domcapitel die Anzeige eingegangen, dass das für das in Frage stehende Fenster bestimmte Glasgemälde vollendet und zum Versenden bereit sei. Zweifelsohne ist dasselbe jetzt in Köln eingetroffen. Um Gewissheit darüber zu erlangen, ob das doppelte Maasswerk der vollen Wirkung des Bildes nachtheilig sei, befahl der Erzbischof noch vor seiner Abreise nach Rom, in der zweiten Etage des Nordthurmes zwei Fenster mit Glas zu versehen. Auf das evidenteste stellte es sich heraus, dass das doppelte Maasswerk nicht im allerentferntesten den Lichteffect dieser Fenster beeinträchtige. Hiermit wurde der Grund, aus welchem der Dombaumeister von der Construction des doppelten Maasswerkes Umgang nehmen wollte, ganz hinfällig. Trotzdem säumt er noch immer, das Fenster nach dem ursprünglichen Plane auszuführen.

Aachen. Canonicus Dr. Fr. Bock, der in den letzten Jahren den reichhaltigen Kunst- und Reliquienschatz des aachener Münsters mehrfach in Wort und Bild veröffentlichte, hat sich auf Wunsch des Stiftscapitels der Aufgabe unterzogen, für die kunst- und stilgerechte Restauration der sehr beschädigten Reliquiengefässe des Münsters in der Weise Sorge zu tragen, dass die Wiederherstellung je eines Reliquiars durch die Mittel je einer hervorragenden Familie bewerkstelligt werde. Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Restaurationen hat auf diese Weise in jüngster Zeit bereits Statt gefunden. — Die Restauration des Aeusseren der ehemaligen Krönungskirche deutscher Könige schreitet ihrer Vollendung entgegen; auch steht mit Grund zu erwarten, dass der musivische Schmuck des inneren Octogons während der nächsten Jahre in alter Pracht wieder hergestellt werde.

Naumburg. Der Dom zu Naumburg — ein Gewölbebau aus dem 11. bis 13. Jahrhundert, dem bamberger Dom sehr ähnlich und eine Menge der schönsten figürlichen und ornamentalen Sculpturen bergend — ist durch Emporen, Logen, Kanzel, Altar u. s. w. in geschmacklosestem Zopfstil, so wie durch eine Wand, welche den hohen Ostchor vom Schiffe trennt, in seinem Innern derartig entstellt, dass er weder künstlerisch wirken, noch als würdiger Raum für den Gottesdienst gelten kann. Die Fenster, der Fussboden befinden sich in der traurigsten Verfassung, und auch das Aeussere zeigt, abgesehen von den unvollendeten Thürmen, viele Mängel. Dass noch nichts zur Wiederherstellung geschah, muss um so mehr befremden, als das dortige Domcapitel über ansehnliche Reichthümer zu verfügen hat. (D. Kunstztg., Nr. 28, S. 220.)

Marburg. Restauration des Schlosses zu Marburg. Ein schönes und werthvolles deutsches Baudenkmal, das Schloss der hessischen Landgrafen zu Marburg, ist in diesen Tagen, nach langer Verwahrlosung, einer besseren Bestimmung zurückgegeben worden. Das Gebäude, in letzterer Zeit als Zuchthaus benutzt, war demzufolge in seinem Innern völlig verbaut und unzugänglich. Die preussische Regierung verlegte 1869 die Strafanstalt und liess das Schloss durch den Landbaumeister Regenbogen zur Aufnahme des hessischen Staatsarchivs herrichten. Die Uebersiedelung desselben hat bereits im Laufe dieses Jahres Statt gefunden, worauf im October die definitive Uebergabe des unter Special-Leitung des Baumeisters Philipp Soff ausgeführten Baues erfolgte.

Das Schloss, höchst malerisch auf der letzten Spitze des Berges belegen, an welchem Marburg sich aufbaut, besteht wesentlich aus zwei Theilen: einem Baue von drei Flügeln, welche einen engen Hof umschliessen, und einem hiervon isolirt gegen Westen errichteten Gebäude, dem sogenannten neuen Bane. In dem ersten Complexe bildet den interessantesten Theil der aus dem 13. Jahrhundert stammende Nordflügel, nach aussen durch Strebepfeiler und Treppengiebel und grosse, von schwerem Steinmaasswerk getheilte Fenster sich auszeichnend. Im Innern enthält er einen gewaltigen Rittersaal, dessen Kreuzgewölbe durch eine Mittelreihe von vier Pfeilern gestützt werden. In den diesem Baue sich anschliessenden Flügeln befindet sich eine zierliche, ebenfalls frühgothische Schlosscapelle, in welcher Spuren ehemaliger Bemalung aufgefunden wurden, und eine Reihe von Sälen und Zimmern aus später mittelalterlicher Zeit, die man durch Entfernung der Einbauten erst gewisser Maassen wieder entdeckte.

Der „neue Bau“ von 1849 enthält in drei Geschossen nur je einen grossen Saal. Der im Erdgeschosse belegene ist gewölbt, die übrigen Geschosse haben Balkendecken, die von Steinsäulen getragen werden. Alle diese Räume, welche früher in zwei und drei Zwischengeschosse mit zahlreichen einzelnen Zellen getheilt waren, sind nun wieder freigelegt; die ursprünglichen, zum Theil vermauerten Fenster sind wieder geöffnet, und da die architektonische Structur durch jene Einbauten zum Glück nur wenig gelitten hatte, so bieten dieselben jetzt schon nicht nur eine zu dem beregten Zwecke vorzüglich passende Anlage, sondern auch ein höcht grossartiges Ensemble dar, obgleich die mit vieler Gewissenhaftigkeit durchgeführte Restauration sich auf wenig mehr als die nothwendige Herstellung jener Structur erstreckt hat. Der Rittersaal und die Capelle sollen noch eine besondere, reichere Decoration erhalten, deren Ausführung dem Architekten Schäfer in Kassel übertragen ist.

Nürnberg. In letzter Zeit ist Eckert, Maler und Photograph aus Heidelberg, in Folge eines besonderen Rufes nach Nürnberg gegangen und hat daselbst eine grosse Anzahl höchst bedeutender Aufnahmen gemacht, welche den künstlerischen Charakter dieser, besonders auch wegen ihres Kunsthandwerkes hochberühmten, alten Reichsstadt mit ihrer unendlichen Fülle an malerischen Motiven und interessanten Einzelheiten aller Art auch Auswärtigen stets gegenwärtig halten. Eckert besitzt ein besonderes Talent, das Malerische in der Natur sogleich zu erkennen und in gefällig arrangirte Bilder zusammen zu fassen. Wenngleich er besonders „Studien“ für Maler und Architekten gemacht, also weniger Veduten als Einzelheiten von den öffentlichen Gebäuden (Rathhaus etc.), von den Strassen, der Stadtmauer, aus dem Innern der Kirchen, der Wohnhäuser des Freiherrn von Bibra, des Antiqnars Pickert, des Kaufmanns Fuchs, dem Atelier des Directors v. Kreling u. s. w. dargestellt hat, so hat er doch auch vielfach schon oft abgebildeten, allbekannten, besonders von Fremden als Andenken verlangten Gesammt-Ansichten der bedeutendsten Bauwerke gefertigt, hat dabei stets durch neue, meist sehr glückliche Auffassung, Anwendung eines anderen Standpunctes und anderer Beleuchtung ihnen neuen Reiz verleihen. Das diese Nürnberger Studien seinen früheren Arbeiten im Arrangement und in technischer Vollendung durchaus nicht nachstehen, ist kaum zu erwähnen nöthig.

Trotz der grossen Anzahl ber bereits vollendeten, ebenfalls im Verlage von Fr. Bassermann in Heidelberg erschienenen Blätter, hat Eckert den Reichthum Nürnbergs noch keineswegs erschöpft, wird seine Arbeiten im nächsten Jahre fortsetzen, und dann namentlich Strassenprojecte, Ansichten der Stadt-Befestigungen und ihrer Thore, Abbildungen der malerischen Schlösschen in der Nähe der Stadt und mehrere Privathäuser, Ansichten aus dem Germanischen Museum etc. fertigen. Wenn diese Sammlung vollendet sein wird, dann wird Nürnberg einen Schatz an guten Abbildungen besitzen, welche dieser Stadt und ihres Ruhmes in jeder Beziehung würdig ist und wie ihn, was Reichthum und Vollständigkeit betrifft, wohl kaum ein andere Stadt Deutschlands, etwa Danzig ausgenommen, aufzuweisen haben dürfte.

Aus **Strassburg** kann über die dem strassburger Münster durch das Bombardement zugefügten Beschädigungen die Wirkung des merkwürdigsten Schusses, der den Münsterthurm getroffen hat, mitgetheilt werden: Aus der weit ausladenden Krone steigt der an den Kanten mit 8 starken Eisenstangen armirte Schaft des steinernen Kreuzes empor. Diesen Schaft hat der fragliche Schuss unterhalb des Ansatzes der Kreuzarme durchschlagen, den Steinkern bis auf wenige Trümmer hinabgeschleudert, dabei eine der Stangen stark beschädigt und die übrigen durch indirecte Wirkung etwas verbogen, wodurch sich die schiefe Stellung des Kreuzes, das jetzt nur durch die Eisenstangen gehalten wird, erklärt. — Am 22. November, als der Berichterstatter diese Stelle aus unmittelbarer Nähe betrachten konnte, wurde daran gearbeitet, Material zur Herstellung eines Gerüstes Behufs der jedenfalls schwierigen Geradrichtung und Ausbesserung des Kreuzes hinaufzuschaffen.

Holland. In zwei alten Dorfkirchen der Niederlande, zu Wijk in Geldern und zu Bathmen in Overijssel, hat man bei Gelegenheit von Reparaturbauten alte Wandmalereien aufgedeckt, die um so bemerkenswerther sind, als von älterer Malerei in den Niederlanden fast keine Spuren bis auf unsere Zeit gekommen. An ersterem Orte sind es drei Apostelfiguren, Paulus, Petrus und Andreas, etwa in halber Leibesgrösse und auf einem Hintergrunde mit Teppichmuster. Sie sind mit leichter Hand in starken Contouren gezeichnet und einfach mit ganzen Farben colorirt, fanden sich jedoch nach Abnahme der vielfachen Kalktünche, die sie deckte, so unhaltbar, dass man sich begnügen musste, eine Durchzeichnung davon zu nehmen. Bedeutender sind die Reste in der Kirche zu Bathmen. Dort fanden sich im Schiffe die freilich ganz verdorbenen Reste eines grossen Bildes des jüngsten Gerichts, dagegen im Chore sehr gut erhaltene Brustbilder von heiligen Personen in Lebensgrösse und eine grosse Darstellung der Geschichte der 10,000 syrischen Martyrer. Dieses Bild ist etwa 22 Quadratmeter gross und stammt vermuthlich aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Aufruf zur Beisteuer für die Wiederherstellung des Strassburger Münsters.

Das Münster zu Strassburg, gleich unserem Dome eines der erhabensten Denkmäler deutscher Baukunst und Frömmigkeit, ist der gänzlichen Zerstörung während der Belagerung kaum entgangen und bedarf der schnellen Herstellung des abgebrannten Daches und anderer Theile, um vor weiterem Verfalle bewahrt zu werden.

Die Bewohner Strassburgs sind selbst ausser Stande, gegenwärtig auch nur die nothwendigsten Mittel zur Wiederherstellung zu beschaffen, und hat sich desshalb das dortige Dombau-Comité in einem Aufrufe um „Unterstützung zur Förderung des hehren Zieles“ nach aussen hin gewendet. Wie nicht anders zu erwarten, hat dieser Aufruf, ungeachtet der Ungunst der Zeiten, in Köln, dass sich beim Ausbau seines eigenen Domes so grossartiger Beihülfe von aussen erfreut, sofort die Theilnahme wach gerufen.

Die Unterzeichneten sind als Comité zusammengetreten, um durch

Entgegennahme von Geldspenden zum Zwecke der Herstellung des Strassburger Münsters

dieser Theilnahme einen thatsächlichen Ausdruck zu geben.

Kaum sind drei Monate verflossen, seit wir mit banger Besorgniss auf die Gefahren hinblickten, die unserem Dome, die unserer Vaterstadt drohten. Die Vorsehung hat diese Gefahren von uns und unserer Provinz gnädig abgewendet und können wir heute am besten unseren Dank dadurch beweisen, dass wir nach Kräften und ohne Zögern helfen, die Wunden zu heilen, die nun unserer rheinischen Schwesterstadt geschlagen worden.

Gaben bitten wir an unseren

Schatzmeister Herrn D. Leonardt, Schildergasse Nr. 107 und 109,

oder an einen der Unterzeichneten zu richten. Das Verzeichniss der Gaben wird von Zeit zu Zeit durch die Tagesblätter veröffentlicht und über dieselben Rechnung abgelegt werden.

Die Redactionen von Zeitungen werden um Aufnahme dieses Aufrufes gebeten.

Köln, am 11. November 1870.

Das Comité:

Fr. Baudri, Stadtverordneter, Vorsitzender. **Fritz Graf Beissel von Gymnich**, Major a. D. **H. I. Boelling**, Ober-Procurator. **Dr. Chargé**, Schul-Inspector. **R. Esser II. jun.**, Adv.-Anwalt, Schriftführer. **Dr. Ewich**, Arzt. **P. Fuchs**, Bildhauer. **A. Halm**, Dom-Capitular und Dompfarrer. **H. J. Jungbluth**, Kaufm. **Fr. Koch**, Maurermeister. **A. Lange**, Architekt. **D. Leonardt**, Kaufm., Schatzmeister. **J. Raschdorff**, Baurath, Stadtbaumeister. **A. Reichensperger**, App.-Ger.-Rath. **C. Ringe**, Staats-Procurator. **Dr. Schellen**, Director der Realschule. **Dr. Schwarz**, Regierungs-Medicinalrath. **J. Stroever**, Stadtverordneter. **von Thimus**, App.-Ger.-Rath. **Th. Wolff**, Stadtverordneter.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

